بسم الله الرحمن الرحيم



جامعة آل البيت

كلية الآداب والعلوم الإنسانية

قسم اللغة العربية وآدابها

رسالة ماجستير بعنوان

جمالية الرمز في الديوان الأخير لمحمود درويش

(لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي)

Aesthetic of Symbol in the Last Diwan to Mahmoud Darwish

(I don't want for this poem to end)

إعداد الطالب

أحمد عبد الحفيظ صالح

(١٤٢٠٣٠١٠٠٩)

إشراف الأستاذ الدكتور

عبد الباسط مراشدة

٢٠١٧م

التفويض

أنا أحمد عبد الحفيظ داود صالح أفوض جامعة آل البيت بتزويد نسخ من رسالتي للمكتبات أو المؤسسات أو الهيئات أو الأشخاص عند طلبهم حسب التعليمات النافذة في الجامعة.

التوقيع:

التاريخ: / /

إقرار والتزام بقوانين جامعة آل البيت وأنظمتها وتعليماتها

أنا الطالب: أحمد عبد الحفيظ داود صالح   الرقم الجامعي:١٤٢٠٣٠١٠٠٩

التخصص: اللغة العربية وآدابها   الكلية: كلية الآداب والعلوم الإنسانية

أعلن بأنني قد التزمت بقوانين جامعة آل البيت وأنظمتها وتعليماتها وقراراتها السارية المعمول بها المتعلقة بإعداد رسائل الماجستير والدكتوراه عندما قمت شخصيا بإعداد رسالتي بعنوان:

جمالية الرمز في الديوان الأخير لمحمود درويش (لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي)

وذلك بما ينسجم مع الأمانة العلمية المتعارف عليها في كتابة الرسائل والأطاريح العلمية. كما أنني أعلن بأن رسالتي هذه غير منقولة أو مستلة من رسائل أو أطاريح أو كتب أو أبحاث أو أي منشورات علمية تم نشرها أو تخزينها في أي وسيلة إعلامية، وتأسيسا على ما تقدم فإنني أتحمل المسؤولية بأنواعها كافة فيما لو تبين غير ذلك بما فيه حق مجلس العمداء في جامعة آل البيت بإلغاء قرار منحي الدرجة العلمية التي حصلت عليها وسحب شهادة التخرج مني بعد صدورها دون أن يكون لي أي حق في التظلم أو الإعتراض أو الطعن بأي صورة كانت في القرار الصادر عن مجلس العمداء بهذا الصدد.

توقيع الطالب: التاريخ: /   /

قرار لجنة المناقشة

جمالية الرمز في الديوان الأخير لمحمود درويش (لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي)

إعداد الطالب

أحمد عبد الحفيظ داود صالح

١٤٢٠٣٠١٠٠٩

إشراف

الأستاذ الدكتور عبد الباسط مراشدة

أعضاء لجنة المناقشة		التواقيع
١. أ.د. عبد الباسط مراشدة	مشرفاً ورئيساً	....
٢. د. منتهى الحراحشة	عضواً	....
٣. د. محمود القضاة	عضواً	....
٤. د. جودي فارس بطاينة	عضواً/ مناقشاً خارجياً	....

قدمت هذه الرسالة استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير في اللغة العربية وآدابها في كلية الآداب والعلوم الإنسانية في جامعة آل البيت.

نوقشت وأوصي بإجازتها/ تعديلها/ رفضها بتاريخ: ٢٧ / ٤ / ٢٠١٧م

كلمة شكر

" اللّهمّ إنّي أسألك خير المسألة وخير الدّعاء وخير النّجاح وخير العلم "

" اللّهمّ إنّا نسألك إيماناً دائماًوقلباً خاشعاً وعلماً نافعاً ونستعين بعافيتك ونحمدك على تسهيلك لطريقنا راجين العفو والمغفرة"

أتقدم بالشّكر الجزيل إلى :

كل من ساعدنا في إنجاز هذا العمل المتواضع، وأخص بالشكر الأستاذ الدكتور المشرف "عبد الباسط مراشدة" على كلّ نصائحه وتوجيهاته التي أفادتني كثيراً، كما لا أنسى أساتذة قسم اللّغة العربية وآدابها على ما بذلوه من جهد، وإلى أعضاء لجنة المناقشة، الدكتورة منتهى الحراحشة والدكتورة جودي بطاينة والدكتور محمود القضاه .

الإهداء

إلى روح والدي العزيز رحمه الله. . . إلى أمي الغالية أمد الله في عمرها

إلى من شجعتني على مواصلة مسيرتي العلمية رفيقة دربي زوجتي إيمان. . .

إلى رياحين حياتي في الشدة والرخاء إخوتي. . .

وإلى أصدقائي وأخصهم بصديقي وسام عبابنه. . .

أحمد عبد الحفيظ داود صالح

فهرس المحتويات

ملخص الرسالة

جمالية الرمز في الديوان الأخير لمحمود درويش (لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي)

إعداد الطالب: أحمد عبد الحفيظ داود صالح

إشراف الأستاذ الدكتور: عبد الباسط مراشدة

تناولت هذه الرسالة على الرمز وأثره في بناء القصيدة عند محمود درويش في ديوانه الأخير (لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي). لمحمود درويش الذي شغل الساحة الشعرية بمسيرته وتجربته الشعرية، أحد رموز الشعر العربي الحديث والمعاصر، الذي ارتبط اسمه بشعر المقاومة والنضال، وتقاطعت الذاكرة الخاصة لديه مع الذاكرة العامة، والوجدان الذاتي مع الوجدان الجمعي، وأصبح في أعماله الأخيرة من أشد الشعراء رجوعاً إلى نفسه، وإصغاءاً إلى صوته الداخلي .

حاولت الرسالة قراءة هذا الديوان بالارتكاز على الدلالات التي يحملها بناؤها اللغوي فيه،وذلك بدراسة دلالة الجمل بنوعيها الاسمية والفعلية بمختلف أنماطهما، ودراسة الجملة الطلبية والإنشائية بأنواعها المختلفة، كجملة الأمر والاستفهام والنهي، ليتطرق البحث في الفصل الأخير لدراسة الدلالة لأهم المفردات الواردة في الديوان متبوعة بدلالتها السياقية. وقد جاء البحث وفقاً للمنهج الأسلوبي الذي يتناسب مع هذا النوع من الطرح، إضافة لاستخدام بعض إجراءات المنهج الجمالي والتاريخي. وقد نزعت في هذه الرسالة للتطبيق أكثر من التنظير حتى يتسنى الوقوف على جمالية الرمز .

أما هذه الرسالة فجاءت في ثلاثة فصول وخاتمة، أتبعت بثبت المصادر والمراجع .

المقدمة

تميز محمود درويش عن غيره من شعراء عصره بقدرته الكبيرة في تسخير قصيدته الشعرية، وأبعادها الجمالية والفنية، لتخدم تجربته الخاصة، لتصبح نصا كونيا لا مجرد قصيدة وطنية أو مناسبتية، وهذا ما لمسته في الديوان الأخير" لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي"، فالأبعاد الجمالية والفنية والدلالية جعلت منه نصا متجدداً في كل زمان ومكان، ولذلك ظل شعرمحمود درويش مجالا رحبا يستقطب الباحثين، الذي حاول فيه التخلص من العالم المادي المليء بالظلم، واختار لنفسه حياةً خاصةً في شعره، راغبا في البحث عن عالم أكثر أمنا، فكان مدافعاً عن أفكاره ومبادئه، ولهذا ظل شعره يتزين بزي جمال الشعر العربي، آخذا معانيه العميقة وصوره البديعة ليبلّغ من خلاله رسالتين: رسالة المقاومة ورسالة جمالية، متمثلة فيما تميز به خطابه الشعري من خصائص فنية، ولعل أبرز ما ميز هذا الخطاب توظيف الرموز بكل أشكالها ما أكسب شعره روحا جديدة يتنفس من خلالها، فشعره يشكل ركيزة أساسية في الشعر العربي المعاصر.

أما في الديوان الأخير، يلحظ بأن رسالة المقاومة حاضرة ولكن محمود درويش يطور منها لتحمل تجربته الجديدة ، حيث كانت تشكل في الماضي مقاومة العدو الصهيوني والصراع بينه وبين شعب فلسطين، فنراها هنا، مقاومة جديدة وصراعا خاصا يحمل قضية وجودية حيث أصبح العدو موتا محققا، وأصبح درويش وحيداً في مقاومته بحثا عن الاستمرارية والبقاء في الدنيا ، وقدم هذا الصراع في قالب فني محملاً بالكثير من الرموز التي يوظفها لخدمة قضيته والتعبير عنها.

يلحظ أن الرمز في شعر محمود درويش لم يعط أهمية كبيرة في البحث مع كثرة الدراسات التي تناولت شعره ، فكانت الدراسات دون تخصيص للجمالية التي تحملها رموز محمود درويش ، ومن الدرسات التي تناولت الرمز بتخصيص دون الوقوف على جمالياته: دراسة فتحي أبو مراد في كتابه(الرمز الفني في شعر محمود درويش). أما الدراسات التي تناولت الرمز في شعر محمود درويش بشكل عام دون عناية واهتمام كبير منها : دراسة عماد فياض(محمود شاعر الأرض المحتلة)، ودراسة (رجاء النقاش (عاشق من فلسطين)، ودراسة أحمد الزعبي(الشاعر الغاضب)، ودراسة سعيد أبو خضر(دلالات الرمز في شعر محمود درويش). ودراسة صالح أبو أصبع (الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة).ودراسة خالد علي مصطفى (الشعر الفلسطيني الحديث).

وهذه الأسباب كانت من أهم الدوافع التي قادتني إلى البحث والتعمق في هذا الديوان ، حيث كانت لدي عدة تساؤلات، ولعل من أهمها ما سعت الرسالة للإجابة عنها، هي: هل خطاب محمود درويش مقاوم فقط ؟ أم إنه تجربة إبداعية جمالية متميزة ؟ وما هي وظيفة الرمز في خطاب محمود درويش الشعري؟ وهل هي وظيفة جمالية بلاغية ؟ أم إنها وظيفة دفاعية موجهة نحو العدو؟ وهل يشكل البناء الرمزي للغة محمود درويش حاجزاً بين القارىء والشاعر؟ أم أنه يختزل التجربة ويعمل على تبليغها؟.

فمن هذه الأسئلة التي شكلت الخطوط العريضة في الرسالة جاءت الفكرة على غرار الدراسات التي درست شعر محمود درويش. فهي أسباب موضوعية دفعتني للبحث وسط هذا الكم من الرموز الشعرية، ويضاف اليها أسباب أخرى ذاتية يمكن اختصارها في: الإعجاب الشديد في شخصية الشاعر، بوصفه شخصية عربية بارزة فاعلة في مجتمعها، فهو من الشعراء القلائل الذين فرضوا أنفسهم على الناس وعلى التاريخ والأدب بشكل عام، فضلا عن الرغبة الشديدة في الاطلاع على هذا النوع من الكتابة وملامستها عن قرب، فكان " جمالية الرمز في الديوان الأخير" موضوع الرسالة.

وبعد تظافر تلك العوامل الموضوعية والذاتية، خضت تجربة البحث في شعر محمود درويش بكل ما يعتريه من صعوبات مستعينا بآليات المنهج الأسلوبي الذي يمكن الباحث المبتدىء من الاقتراب الآمن إلى تجربة متميزة برؤيتها وأسلوبها، وكان لابد من الاستعانة بإجراءات المنهج الجمالي، باعتبار الدراسة مواجهة تحليلية لعناصر النص، مع الاستعانة أيضا باجراءات المنهج التاريخي في مدخل البحث.

ولقد اقتضت طبيعة الرسالة، أن يقسم البحث الى مدخل وثلاثة فصول وخاتمة تضمنت نتائج الدراسة .

وجاء المدخل معرفا بالشاعر، ومتحدثا عن مسيرته الشعرية والتطور فيها، من خلال تقسيمات حملت الصفات المشتركة في كل مرحلة من مراحل حياته الشعرية.

وجاء الفصل الأول فصلا نظرياً، تناول مفهوم الجمال ثم عرض للجمالية كمفهوم ومنهج أدبي يتوصل به لمعرفة جماليات الإبداع الأدبي، ومنه إلى مفهوم علم الجمال الأدبي، وكيف تعامل مع الظاهرة الأدبية، وكيف ينظر إلى تشّكل العمل الأدبي في نفس المبدع، كما وضح مفهوم الرمز بشكل عام، مع ذكر بعض أنواعه، والفروق التي تميز كل نوع عن الآخر، مشيراً إلى الاختلاف الواضح بين علماء اللغة والبلاغة العربية في الوصول إلى تعريف دقيق للرمز،

ولكي تكتمل الغاية تتطرقت لمفهوم الرمز عند محمود درويش، موضحاً كيفية تعامله مع الرموز، متعرضا لأكثر الرموز توظيفاً في شعره، فكان هذا الفصل تحت عنوان " مفهوم الجمالية والرمز".

أما الفصل الثاني فتناول جماليات اللغة لدى محمود درويش، وهو فصل تطبيقي تصدره توطئة للديوان الأخير، ثم تناول اللغة والصورة الشعرية في شعر محمود درويش، كما تحدث عن البنية الإيقاعية في الديوان وتوظيف أسلوبيات التناص والتضاد، معنونا" بجمالية اللغة لدى محمود درويش.

أما الفصل الأخير المعنون" جمالية الرمز في الديوان" فهو فصل تطبيقي أيضا ،وقد تناول المستوى التركيبي والمستوى الدلالي، موضحاً نظام الجملة في الديوان، والغرض البلاغي الذي خرجت إليه أكثر الأساليب الإنشائية توظيفاً فيه، ومن خلال المستوى التحليلي عرضت أكثر الرموز توظيفا، والدلالات التي خرجت إليها تلك الرموز.

والحمد لله "أولا وأخيراً "على اكتمال هذا البحث،ووصوله النهاية التي كنت أبغي الوصول إليها،ولا أزعم أني استحدثت جديداً، بقدرما طمحت إلى إثارة هذا الموضوع محاولا إضافة جديد في ميدان البحث في أدبنا العربي المعاصر، - خاصة- أن جمالية الرمز في الديوان الأخير لمحمود درويش مازالت بكرا لم يتطرق إليها البحث مسترشدا بتوجيهات الأستاذ الدكتور المشرف (عبد الباسط مراشده) الذي لم ألق منه إلا كلَّ دعم وتشجيعٍ، كما لا يفوتني أن أتوجه بخالص شكري للأساتذة الأفاضل، أعضاء لجنة المناقشة الذين تحمّلوا عبء قراءة هذه الرسالة، أشكرهم سلفا على نصائحهم وتوجيهاتهم.

المدخل

التعريف بالشاعر :

ولد محمود درويش في ١٩٤١/٣/١٣م في قرية البروة (قضاء الجليل). نشأ في عائلة تتكون من خمسة أولاد وثلاث بنات . في عام ١٩٤٨م ، نزح درويش مع عائلته الى جنوب لبنان ، ثم عاد بعدها ليسكن في قرية دير الاسد حيث تلقى تعليمه الابتدائي ، وتعلم مدة قصيرة في قرية البعنة ، بعدها استقر في قرية الجديدة القريبة من قريته البروة . ثم تلقى درويش تعليمه الثانوي في كفر ياسيف .

وبعدها عمل في الصحافة الشيوعية ومنها عمله مشرفا على تحرير مجلة الجديد . اعتقل عدة مرات وذلك بسبب مواقفه ونشاطاته السياسية ، ثم ترك البلاد عام ١٩٧٢م متوجها الى موسكو في بعثة دراسية ، وعاد بعد ذلك الى مصر ثم الى لبنان . حيث ترأس مركز الأبحاث الفلسطينية، وشغل منصب رئيس تحرير مجلة شؤون فلسطينية، ورئيس رابطة الكتاب والصحفيين الفلسطينيين، وفي عام ١٩٨١م أسس مجلة الكرمل الثقافية في بيروت.

كان محمود درويش مقرباً من منظمة التحرير الفلسطينية التي انتخب فيها عام ١٩٨٨م كعضو في اللجنة التنفيذية ، ثم مستشارا للرئيس ياسر عرفات. و استقال من اللجنة التنفيذية في عام ١٩٩٣م احتجاجا على توقيع اتفاق أوسلو.

تنقل محمود درويش بين دول وعواصم كثيرة ، وحصل منها على جوائز عديدة تقديرا لشعره ومن أهمها:

- جائزة لوتس عام ١٩٦٩م.
- جائزة البحر المتوسط عام ١٩٨٠م.
- درع الثورة الفلسطينية و لوحة اوروبا للشعرعام ١٩٨١م.
- جائزة ابن سينا في الاتحاد السوفيتي عام ١٩٨٢م.
- جائزة لينين عام ١٩٨٣م.
- أعلى وسام تمنحه وزارة الثقافة الفرنسية عام ١٩٩٧م.
- جائزة الأمير كلاوس (ملك هولندا) عام ٢٠٠٤م بالاضافة الى جائزة العويس الثقافية مناصفة مع الشاعر السوري أدونيس.

السيرة الشعرية لمحمود درويش:

بدأ محمود درويش كتابة الشعر في المرحلة الابتدائية، وعُرف بوصفه أحد أدباء المقاومة. ولدى درويش ما يزيد عن ثلاثين ديواناً من الشعر والنثر بالإضافة إلى ثمانية كتب، وترجم شعره إلى عدة لغات.

حيث بدأ درويش مسيرته الشعرية رسمياً عام ١٩٦٠م بصدور مجموعته الشعرية (عصافير بلا أجنحة)، التي امتزج فيها المحور الوطني بالمحور الرومانسي، ثم كان الانعطاف واضحاً في مجموعته الثانية (أوراق الزيتون) عام ١٩٦٤م التي اهتم فيها بالجانب الجمالي على حساب الجانب المضموني، كما حاول الفصل بين المشروع الجمالي وبين مصطلح (شاعر المقاومة)[١].

لقد تجاوزت التجربة الشعرية لدى محمود درويش الأربعين عاماً، وهذا بدوره يقودنا إلى التطور الحاصل في شعريته، من خلال الأحداث التي عاشها والنضج الحاصل لديه.

قسّم النقاد المراحل الشعرية لدرويش إلى عدة أقسام تجمع بينها علاقة الشاعر بوطنه وبقضيته (القضية الفلسطينية) وبالمنفى وترك الديار وكل ذلك في ظل علاقته بالذات. وقد قسم محمد الجزار شعر درويش إلى ثلاثة أقسام: المرحلة الأولى : وهي مرحلة تواجده في الوطن، التي تشمل بدايات تكوين وعي درويش بقضية وطنه وتشكيل الانتماء لهذا الوطن في ظل الاحتلال. أما المرحلة الثانية: فهي مرحلة الوعي الثوري والتي امتدت إلى عام ١٩٨٢م حيث الخروج من بيروت وفيها تم تنظيم مشاعر درويش الجمعية التي كانت قد تكونت لديه في المرحلة الأولى. أما المرحلة الثالثة : فهي مرحلة الوعي الممكن والحلم الإنساني[٢]. أما حسين حمزة فقد قسم شعر درويش إلى ثلاث مراحل:

١- المرحلة الأولى: ما بين (١٩٦٠-١٩٧٠) وظّف محمود درويش فيها تقنيات أسلوبية كثيرة منها التناص أو الرمز التراثي، والتي بدورها خدمت مضمون رسالته التي يظهر فيها موقفه السياسي واضحاً من خلال نصه الشعري.

---

[١] أنظر: حمزة، حسين، **محمود درويش، ظلال المعنى وحرير الكلام**، موسوعة أبحاث ودراسات في الأدب الفلسطيني الحديث: الأدب المحلي، إعداد وتحرير ياسين كتاني. ط.١، ج.١. باقة الغربية: مجمع القاسمي للغة العربية وآدابها، ٢٠١١. ص ٤٢٣-٤٤٥

[٢] أنظر: الجزار، محمد فكري. **الخطاب الشعري عند محمود درويش**. القاهرة: ايتراك للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠٠١.ص٩٣

امتازت هذه المرحلة بالمحافظة على شكل القصيدة التقليدية، حيث ظهر درويش مقلداً ومتأثراً بالقصيدة العمودية كما في قصيدته (ولاء) التي جاءت في مجموعة أوراق الزيتون عام ١٩٦٤م[١].

حملتُ صوتكَ في قلبي وأوردتي فما عليك إذا فارقت معركتي

كل الرواية في دمّي مفاصلُها تفصّلُ الحق كبريتاً على شفتي

آمنت بالحرف ...إما ميتاً عدماً أو ناصباً لعدوّي حبلَ مشنقة[٢]

إذ يلحظ العرض المباشر خاصةً في العنوان فالصلة مباشرة مع المتلقي، إضافة للنبرة الخطابية الحماسية. وجاءت أيضاً سيطرة الأيدولوجيا مهيمنة على نص درويش في الاتصال بالأيدولوجيا الماركسية في قصيدة (عن الشعر)[٣] إذ يقول:

"قصائدنا بلا لون
بلاطعم بلا صوت
إذا لم تحمل المصباح من بيت إلى بيت!
وإن لم يفهم "البسطا" معانيها
فأولى أن نذرّيها
ونخلد نحن.. للصمت!![٤]"

يبين درويش موقفه ورغبته من اللغة الشعرية المشكلة للقصيدة، فيرى أن تكون مفهومة لا يشوبها الغموض.

٢- المرحلة الثانية: ما بين (١٩٧٠-١٩٨٣) وفيها نلحظ التطور من خلال الأسلوب والدلالات الشعرية. كما اكتسبت إحالات درويش إلى التاريخ والأسطورة والأدب والحضارة زخماً كبيراً، فأصبح النص الشعري مليئاً بالإشارات الأسلوبية، التي تمكننا من ملاحظة تأثير رموز الحضارة المسيحية واليهودية بوضوح، ويمكن إسناد هذا التطور إلى الخروج من الأرض المحتلة، الذي شكل تطوراً في الرؤية واستشرافاً للواقع، فكان الالتفات إلى جمالية النص الشعري إذ نلاحظ نوعاً من التمرد، فالذاتية التي طوّرها درويش تكمن في استخدامه صيغة

(١) أنظر: حمزة، حسين، **ظلال المعنى وحرير الكلام**، ص ٤٢٣-٤٤٥

(٢)درويش، محمود، **اوراق الزيتون**، دار العودة، بيروت،ط١١، ١٩٩٣، ص ٤٠

(٣) أنظر: حمزة، حسين، ص ٤٢٣-٤٤٥

(٤) درويش، محمود، **أوراق الزيتون**، عن الشعر، ص ٥٤

نحن وصوت الجموع، ومن التحولات التوجه إلى المحبوبة على الرغم من احتمال تأويل الحبيبة بالأرض والوطن[١].

شكلت فاعلية الرمز في هذه المرحلة ميزة واضحة، حيث كثف درويش من توظيف الرمز، الذي أوجد له أقنعة كما في مجموعة (أعراس) عام ١٩٧٢م، في قصيدة (أحمد الزعتر) فالرمز جعله للبطل الفلسطيني كما وجعل المعالم الجغرافية للمكان في طفولته رموزاً ذاتية.

٣- المرحلة الثالثة: ما بين (١٩٨٣- ٢٠٠٨) وفيها انفصل درويش تدريجياً وبشكل واضح عن الخطاب الأيدولوجي المباشر في شعره، يقول درويش **"**لم أدرك أنني كنت في حاجة لأن أقولها هنا في بيروت: سجل أنا عربي، هل يقول العربي للعرب أنه عربي؟ يا للزمن الميت، يا للزمن الحي**!"**[٢].

يبين درويش موقفه من ربط السياسة بالأدب، حيث يتقمص أحياناً دور الطفل العائد إلى طفولته، فيتحول إلى تجربة عمادها التناص كمظلة أسلوبية على خلاف المرحلة الأولى.

بدأ محمود درويش يرى في قضية شعبه أنها عالمية تتجاوز حدود المحلية، أما على المستوى الذاتي فهو يمر بتجربة الموت، مما أجبره على العودة إلى مرحلة الطفولة وأسئلة الحياة والموت، فالموت شكّل أثراً بارزاً على شعره[٣].

---

[١] أنظر: حمزة، حسين، **ظلال المعنى وحرير الكلام**، ص ٤٢٣-٤٤٥

[٢] درويش، محمود، **شيء عن الوطن**، بيروت،دار العودة، ١٩٧١، ص ٥٥

[٣] أنظر: حمزة، حسين، **ظلال المعنى وحرير الكلام**، ص ٤٢٣-٤٤٥

الفصل الأول

مفهوم الجمالية والرمز

مفهوم الجمال والجمالية

تقتضي طبيعة الرسالة أن يستهل هذا الفصل بالحديث عن مفهوم الجمال والجمالية، ليتسنى معرفة إن كان شعر محمود درويش يتسم بالجمال الفني الأدبي، أم هو مجرد تراكم شعري؟
تعددت تعريفات مفهوم الجمال وتداخلت مع مصطلحات أخرى، وكان هذا التعدد باختلاف العصور وتقدم البشرية. فمنذ وُجدَ الإنسان على الأرض كان قد أدرك جمال هذا الكون وحاجته لموجوداته وتعاطيه معها بفنيةً تارةً وبنفعيةً تارةً أخرى، أما الفنية تمثلت في كيفية تأقلم الإنسان مع هذا الوجود الجديد حتى يحافظ على كيانه، فكان في هذا التأقلم ومحاولة التغير والانتقال للأفضل إبداع وفن.

ومنذ بدء الخليقة كان التداخل بين الفن والجمال موجوداً، فالفن قديماً قدم الإنسان ثم أخذ مفهوم الجمال لديه يتطور تدريجياً. فحين عرف الزراعة التي "كانت الأخيرة بداية عهد جديد لتروعه الفني وتطور إحساسه بالجمال إذ بدأ يصنع في هذا العهد التماثيل والطمي والمساكن والطوب واللبن، وأخذ في زخرفة جدران كهوفه و مساكنه بشتى أنواع الحيوانات والطيور المستوحاة من البيئة التي كان يعيشها"[١]. إن تلك الممارسات اليومية للإنسان البدائي كانت ثمرة ملاحظته للكون والبيئة المحيطة، واستكشافه لحقيقتها. إذ إنه في "مرحلة العصور القديمة التي تفجرت فيها طاقات الإنسان بدأ في تشيد الحضارات على ضفاف الأنهار خاصة في الشرق"[٢]. وهذا يبين نضج الوعي الجمالي وتطوره عند الإنسان بمرور الزمن، واستفادته من خبرات أسلافه في شتى نواحي الحياة.

وتعد الحضارة الفرعونية وطريقة بنائهم للمقابر خير مثال "على تطور مستوى الوعي الفني ونضج إدراك العقل الإنساني للجمال، وكذلك الحضارة التدمرية فيما توصلت إليه من صناعات وإبداع في الزخارف الفنية، وحضارة الرافدين تظهر الوعي الانساني بالفن والجمال ونراه جلياً في بابل وحدائقها المعلقة"[٣].

ومما سبق تظهر العلاقة الوطيدة بين الفن والجمال منذ الأزل، وصعوبة تحديد مفهوم الجمال فهو يماثل في صعوبته "كلمات مثل السعادة والموهبة والفن، وذلك لأن هذه الكلمات غالباً ما تعني أشياء كثيرة"[٤]. وكان أن كثرت الآراء ووجهات النظر حول تلك المصطلحات، مما جعلها فضفاضة تستوعب عدة معاني متداخلة، وكذلك بالنسبة لمفهوم الجمال. حيث وجد عز الدين

---

[١] محمد، علي عبد المعطي، راوية عبدالمنعم عباس:**الحس الجمالي وتاريخ التذوق الفني عبرالعصور**، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ٢٠٠٥ ، ص١٣
[٢] نفسه، ص١٤
[٣] أنظر: نفسه، ص١٧
[٤]عبد الحميد، شاكر، **التفضيل الجمالي**، دراسة في سيكولوجية التذوق الفني، سلسلةعالم المعرفة، مطابع الوطن، الكويت، ٢٠٠١، ص١٧

إسماعيل "أكثر من تعريف للجمال عند مختلف المفكرين في مختلف العصور والأمكنة، ذلك أن التعريفات في هذه الحالة تكاد لا تمثل أكثر من وجهات النظر المختلفة في فهم الجمال"(١). وعلّق شاكر عبد الحميد على كثرة تعريفات الجمال والتي سببت اختلاف الناس في نظراتهم للجمال قائلاً:"لذلك حير الجمال عبر تاريخ البشرية المفكرين والفلاسفة والنقدية والإبداعية العلمية والإنسانية له، تلك التي حاولت تفسيره أو الإضافة لمظهره ومخبره، وظل الجمال يروغ دوماً مع كل التفسيرات"(٢).

ويرى عز الدين إسماعيل صعوبة تحديد مفهوم الجمال إلى "مشكلة اللغة أولاً وقبل كل شيء فهي التي أمدتنا بكلمة الجميل، فرحنا نطلقها على الأشياء، ونربط بينها وبين أمور كثيرة في محاولة تحديدها"(٣).

إن التعريف الأولي للجمال، وشبه المتفق عليه بين العلماء والباحثين هو أن:"علم الجمال نشأ في البداية باعتباره فرعاً من الفلسفة ويتعلق بدراسة الإدراك للجمال والقبح، ويهتم أيضاً بمحاولة استكشاف ما إذا كانت الخصائص الجمالية موجودة موضوعياً، في الأشياء التي ندركها أم أنها توجد ذاتياً في عقل الشخص القائم بالإدراك، وقد يُعرّف الجمال كذلك على أنه فرع من الفلسفة يتعامل مع طبيعة الجمال، ومع الحكم المتعلق بالجمال أيضاً"(٤). ويظهر في هذا التعريف أن مصطلح الجمال فلسفي، مضمونه كيفية إدراك الإنسان للجمال والقبح وكيفية التمييز بينهما. ويذهب إلى فلسفة الجمال نفسها التي تهدف إلى "دراسة التصورات الإنسانية عن الجمال من جهة، والإحساس من جهة أخرى، ثم إصدار الأحكام عليه من جهة ثالثة، ومن ثم يتحول التعريف بالجمال إلى ثلاث مراحل عامة يكتمل بها تعريفه هي:مرحلة التصور، ثم مرحلة الإحساس، فمرحلة الحكم"(٥). فيضعنا في جدلية: هل خصائص الجمال موجودة في الشيء المُدرَك نفسه؟ أم توجد في عقل الإنسان المُدرك للجمال؟. إذن الحكم بالجمال يكون بتصور الجمال ومنطلقاته، ومن ثم الإحساس الباطني للشيء المدرك.

وتاريخياً يعد الإغريق من أول الشعوب التي عنيت بالجمال عناية فائقة، وكان يشغل فلاسفتهم ومفكريهم "وفي محاورات أفلاطون مادة وفيرة، في محاولة إدراك الجمال وفهم

---

(١)إسماعيل، عز الدين، **الأسس الجمالية في النقدالعربي**، عرض وتفسيرومقارنة، دارالفكرالعربي، القاهرة، ١٩٩٢، ص ٢٩

(٢) عبد الحميد، شاكر، **التفضيل الجمالي** ، ص١٤

(٣)إسماعيل، عز الدين، **الأسس الجمالية في النقدالعربي**، عرض وتفسيرومقارنة،ص١٩

(٤)نفسه، ص١٨

(٥) محمد، علي عبد المعطي، راوية عبدالمنعم عباس: **الحس الجمالي وتاريخ التذوق الفني عبرالعصور**، ص١٨٧

طبيعته"[١]. فالجمال عنده عقلي محسوس كمبدأ الخير وأكثر ما يكون في الشكل الخارجي للشيء المدرك وبالتالي أحكامنا تكون على المظهر وليس المخبر في حين إنه قد يكون هناك توافق بين الظاهر والباطن.

وقد فرق أفلاطون بين الجمال الطبيعي والجمال الفني، فهو يرى أن الجمال الفني موجودٌ في نفس الفنان، يستمده من مخيلته وذوقه، كما أن إبداع الفنان ليس مجرد محاكاة للطبيعة وإنما هو استبطان وصعود أحاسيس جميلة تجاه الشيء المدرك إلى مراتب سامية. أما رؤية أرسطو للجمال فهي:"بأن هناك ثلاث مكونات أساسيه للجمال وهي الكلية والإشعاع والنقاء المتألق"[٢]، وهذه المكونات حسب رؤيته تمثل بؤرة الحكم بالجمال على الشيء، فالجمال عنده يكمن في النظام والاعتدال وفي التوازن والتناغم.

أما السفسطائيون فتتلخص رؤيتهم للجمال بأنه "لا يوجد شيء جميل بعينه، وإنما يعود ذلك إلى الظروف والأهواء، فبتغير الظرف والمزاج تتغير رؤية الإنسان لجمال الشيء. وهذه الرؤية تتماشى مع رأي أفلاطون"[٣].

وكما كان للإغريق والرومان تصورهم لمفهوم الجمال، كان للعرب في العصر الجاهلي تصورهم ونظرتهم لمفهوم الجمال. وتقوم هذه النظرة على اعتبارات عدة أهمها البيئة، فالطبيعة والمحيط الاجتماعي والسياسي في شبه الجزيرة العربية، تختلف اختلافاً كلياً عنه في روما وأثينا، فالعربي في الجاهلية "كان يعرف الجمال بصورة أو بأخرى، ولكنها كانت المعرفة الأولية الساذجة، التي يشترك فيها جميع الناس، أو لنقل أنها لم تكن المعرفة الواعية أو بلفظ أدق، المعرفة الناتجة عن تأمل وتركيب وإذا كنا نستبعد أن يكون العربي في تلك العصور المتقدمة قد عرف الجمال، ذلك النوع من المعرفة، فليس ذلك إلا لأن مظاهر حياته الفكرية، في أسمى مكان وصلت إليه، تتمثل في إنتاجه الفني أو الشعري على وجه التحديد"[٤].

فالعربي الجاهلي قد تأثر بمظاهر الجمال الحسية الملموسة، ولعله لم يتأثر بالمظاهر المجددة أو المعنوية التي تحتاج إلى استبطان وتأمل داخلي للوصول إلى اللذة. هذا النوع من الإدراك للجمال عند الجاهلي أخرج نتاجاً شعرياً ناضجاً زاخراً وحافلاً بمظاهر الجمال، وهذا دليلٌ على تذوقه وتمييزه لمظاهر القبح والجمال في الكون وما حوله.

أما بمجيء الإسلام، فقد حدثت تغيرات جذرية في كثير من المفاهيم الجاهلية لدى العربي المسلم، فقد لفت القرآن انتباهه إلى مظاهر الجمال في هذا الكون. والانفعال بهذا

(١) إسماعيل، عز الدين، **الأسس الجمالية في النقدالعربي** ،ص٣٧
(٢) عبد الحميد، شاكر، ، **التفضيل الجمالي** ، ص١٥
(٣) نفسه، ص ١٤
(٤) إسماعيل، عز الدين، **الأسس الجمالية في النقدالعربي**، ص١٠٩

الجمال يتطلب وعياً جمالياً أرقى من ذلك الذي كان موجوداً لدى شعراء الجاهلية، فالذوق هو من جملة ما هذبه الدين الإسلامي ليرتقي وعي العربي المسلم، ويصبح إدراكه للجمال أعمق وأرقى.

وهذا أدى إلى إبداع المسلمين واهتمامهم "بالفنون والجماليات بشكل كبير، على الرغم من ضيق النظرة إلى الفن في العالم الإسلامي، وما فرض على بعض أنواعه من تحريم، إلا أنه لا يمكن أن نتجاهل دور المسلمين الإبداعي في مجال الخلق الفني، أو نتغافل عن ذكر إسهاماتهم الفنية في الحضارة وفي التاريخ، وفي تاريخ الوعي الجمالي والفني، لقد تميزت فلسفة الجمال الإسلامية بكثرة مؤلفاتها الهندسية، فقد برع المسلمون في الهندسة والعمارة، وكذلك فن الزخرفة"[١].

وكان للغة وعلومها الأثر الأكبر في إبداع المسلمين واهتمامهم وخصوصاً علماء البلاغة، حيث بينوا جمالياتها في ألفاظها وجملها وفي أساليب التعبير بها، "ونحن لا نرتاب لحظةً واحدةً في أن البلاغيين العرب القدامى، قد توقفوا عند شكل الجملة اللغوية، ولكنهم لم يروا هذا الشكل محايداً بذاته، فقد ارتفع مفهوم التذوق الفني البلاغي لديهم حينما انتهوا إلى أن أي شكل بلاغي يحمل في طبيعته الجمالية وعي الإنسان لما يحيط به، بطريقة إرادية أو لا إرادية، وبهذا ارتقوا عن مفهوم الجمال الطبيعي المجسد في ماهية الأسلوب اللغوي، فاللغة والصورة والخيال والإيقاع، أدوات يتجسد فيها مضمونٌ ما، ينطوي على وظائف متنوعة، وأهداف كثيرة، مما يحقق للشكل البلاغي الجمالي، فلسفة تفسير الوجود والكون، والمصير"[٢].

ومن خلال ما سبق من آراء وتعريفات لمفهوم الجمال، تمكن التوصل إلى أن مصطلح الجمال مصطلحٌ مراوغٌ وينقسم إلى الجمال الطبيعي (وذلك فيما نلمس في الطبيعة ومظاهرها). والجمال الفني (وذلك فيما توصل إليه الإنسان من إبداع فني خلاق في شتى مجالات الخلق الفني).

وفي عصر النهضة "انبعث علم الجمال مرة أخرى باعتباره أحد الأنظمة المعرفية المعيارية، التي تعني علم الأخلاق والمنطق والجماليات والتي تدرس الخير والحق والجمال،.... أما علم الجمال الحديث، كما نعرفه اليوم، فيمكن أن نستنتجه بدءاً من القرن الثامن عشر"[٣]، حيث أنه انبثق عن مصطلح آخر هو الجمالية أو الاستيطيقا. وقد "ظهر للمرة الأولى على وجه التحديد في البحث الذي نشره (باومجارتن) بعنوان:

---

[١] محمد، علي عبد المعطي ، **الحس الجمالي وتاريخ التذوق الفني عبرالعصور**، ص٥٨

[٢]جمعة، حسين، **جمالية الخبر والإنشاء** (دراسة بلاغية نقدية جمالية)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،٢٠٠٥، ص٢٠

[٣] عبد الحميد، شاكر،**التفضيل الجمالي**، ص ١٤

Miditationes philosophica ede nunnllis poema pertinentibus

بعد حصوله على درجة الدكتوراه سنة (١٧٣٥) وقد جعلها اسماً لعلم خاص، ثم تتابع ظهورها في كتاباته...ولم يخرج باستعماله لهذه الكلمة عن معناها اللغوي الحرفي، وهو دراسة المدركات الحسّية"[١].

إذن فالجمالية مصطلح فلسفي أيضاً، مضمونه الجمال، ويتناول دراسة المدركات الحسية، وربما كان هذا المعنى لمصطلح جمالية "متمثلاً عند (كانط) في الفصل الذي عقده بكتابه البحث الذي يناقش في إمكانية المدركات الحسية، وهذا المعنى الحرفي، هو الذي كان في رأس (باومجارتن) عندما عرف علم الاستيطيقيا بأنه، علم المعرفة الحسية ونظرية الفنون الجميلة، وعلم المعرفة البسيطة، وفن التفكير على نحو جميل، وفن التفكير الاستدلالي"[٢].

فهي مجال واسع لتناول الظاهرة الجمالية المتنوعة وتتعرض لمسألة الذوق الفني وما يشتمل عليه، وبالتالي لم تعد الجمالية حكراً على الفلسفة "فقد تسربت إلى المدارس النقدية الحديثة، التي في معظمها لا تستغني عن الجمالية في تقويم أي أثر فني أدباً كان أم رسماً أم نحتاً"[٣].

وينصب تركيز الجمالية على دراسة الإبداعات الفنية، وصياغة الأحكام التي تميز بين الجميل والقبيح وتتعرض إلى مسائل معقدة كالعملية الإبداعية الفنية في شتى المجالات، وبكل تعقيداتها وتتناول المفهوم الجمالي وكيفية حدوثه.

وعلى غرار مفهوم الجمال، اختلف العلماء في تحديد مفهوم الجمالية وحدودها الدقيقة "منهم من يطلق عليها اسم التجربة الجمالية، ومنهم من يطلق عليها اسم المنهج الجمالي"[٤].

ويقول جواد الطاهر "لدينا إذن ثلاث كلمات أو أربع هي شكلي، فني، جمالي، أسلوبي، صارت مصطلحات للدلالة على إضفاء الأهمية في النص الأدبي، على الشكل الخارجي وتقليل أهمية المحتوى"[٥]. فالجمالية تعطي الاهتمام للجانب الشكلي في الإبداع الفني، لاغية كل ما ليس له علاقة بالإبداع بشكل مباشر كالتاريخ والمجتمع والخلق والدين. وتركز جلّ اهتمامها على الإبداع الفني لذاته وتدعو إلى الاستمتاع به، دونما الاهتمام بالمضمون.

---

[١] إسماعيل، عز الدين، **الأسس الجمالية في النقدالعربي**، ص١٥

[٢] نفسه، ص١٦

[٣] مرتاض، عبد الملك، **النص الأدبي من أين؟ وإلى أين؟**، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر، ١٩٨٣، ص١١

[٤] رمضان، كريب، **بذورالاتجاه الجمالي في النقد العربي القديم**، دارالغرب للنشر،ص٦٦

[٥] نفسه ، ص٦٦

أما مصطلح التجربة الجمالية الذي أطلقه بعض الباحثين على الجمالية، فإن لفظ التجربة يوحي بالاهتمام بالمضمون، دون إهمال الشكل، باعتباره جزءاً مهما في عملية الإبداع وذلك "من خلال الموقف الجمالي، وموقف الفنان والمتلقي، أثناء حالات الاستجابة، من خلال وعي جمالي للمدركات الجمالية، قبل وأثناء وبعد العملية الإبداعية"[١].

فالعملية الإبداعية منها ما يرتكز على المقوم الجمالي، فوعي المبدع للمدركات في الأصل وعي جمالي فالتجربة الجمالية "لقاء بين الذات والموضوع، من خلال لحظة علوية وليست تجديداً لمعنى ممسك في الواقع، وليست نوعاً من الاستدلال المنطقي القائم على التأمل الخالص، وإنما هي ضرب من الممارسة الوجدانية العقلية، ومشاركة إيجابية تلتقي فيها آثار حسية وغير حسية لأطراف معينة"[٢]. ولا يتم الإعداد لها مسبقاً؛ لأنها ليست فعلاً منتظماً بل ممارسة انفعالية تحدث دون إشارة أو نية مسبقة. ومن خلال اللامنطق الذي يكشف التجربة الجمالية، يزداد عجزنا عن إدراكها وبالتالي يكون شعورنا بالقيم الجمالية متفاوت ومختلف من شخص لآخر.

فهي تبدأ من الواقع المحسوس، متحررة من الرغبة والحاجة، وقد تحوي جانباً فكرياً نتيجة التأمل والانتباه الناضج عند الفنان. وعليه يمكن اعتبار الجمالية منهجاً تحليلياً نقدياً لدراسة البنية اللغوية الأسلوبية وما تؤسسه من دلائل ووظائف وأهداف، ويهتم بمضمون النص الأدبي لأن الصورة المثالية لن تكون إلا بتكامل الشكل مع المضمون.

وبذلك تكون الجمالية منهجاً نقدياً يلبي حاجات الروح والنفس والعقل، ويتجه أيضاً نحو الموضوع المعرفي والفني والأدبي المتكامل، حتى ينتقل من الحواس إلى العقل أي من الانطباع الانفعالي إلى المعرفة الموضوعية.

نُخلِّص إلى أن الجمال مادة خصبه للجمالية، تدرسه من جوانب عدة، فقد أصبح الجمال في أساليب العربية (أدباً وبلاغة) هدفاً للدراسات الحديثة باعتبار الإبداعات التعبيرية إنتاجاً إنسانياً جمالياً يماثل الجمال الذي تتلقاه الحواس من الطبيعة. والجمال يتناول الظواهر الفنية، والأدب واحد منها بصفته نتاجاً إنسانيا جمالياً.

---

[١] عبده، مصطفى، **المدخل إلى فلسفة الجمال**، محاور نقدية وتحليلية وتأصيلية، مكتبة مدبولي، القاهرة،ط٢,١٩٩٩ ، ص١٧١

[٢] نفسه، ص٨٣

أما الشعور الجمالي كما يقول (شلر) "تعبير عن توازن منسجم، بين العقل والحاسة، وقيمة تحيل إلى اللذة بوصفها كيفية للشيء، كما تحيل إلى انفعال، يخص طبيعتنا الإنسانية"[١].

الجمال الأدبي

إن تطور مفهوم الجمال، وانتقاله من مراحله الإبتدائية إلى مراحل متقدمة، وعناية الفلاسفة والعلماء والنقاد به أدت إلى تأسيس علم جديد هو علم الجمال الأدبي. الذي أصبح مجالاً لدراسة الظاهرة الفنية (الإبداع الفني) في جميع مجالاته، وكان ذلك في وقت انتشرت فيه العلوم وكثرت التخصصات، وأصبح كل علم يختص بتناول مادة أو ظاهرة إنسانية أو طبيعية بالبحث والدراسة من جميع جوانبها، ومن هذه العلوم علم الفن.

إن أبرز ما يقوم عليه علم الفن هو دراسة الظاهرة الفنية من شتى الجوانب، ومن أهم العلوم الفنية تلك التي تتعلق بالجانب الأدبي أي علم الجمال الأدبي، الذي يوضح جهد الأديب في عمله الإبداعي الفني.

ومن أكثر المناهج عناية بدراسة الظاهرة الفنية هو المنهج التأملي، الذي لم يتعامل مع الإبداع الأدبي بشكل واضح ومنصف حيث حمل "الظاهرة الفنية بكل شيء عجز عن رده إلى مصدر معلوم، وربط الفن بمصدر (القيمة) وطلب إليه أن يصوغ الهموم والغايات، وأن يعكس المشكلات والعلاقات، وأن يربي وأن يوجه وأن يستنفر، ولقد كان ذلك كله نتيجة عجز النهج التأملي على الوصول إلى (حقائق) الظاهرة الفنية"[٢].

إن عجز أتباع المنهاج التأملي عن معرفة حقيقة الظاهرة الفنية وطبيعتها، دفعهم إلى الاهتمام بعلاقاتها وجعلها تتحدث عن هموم الناس ومشكلاتهم وعلاقاتهم.

فعلم الجمال الأدبي، يدرس الظاهرة الفنية (الإبداع الأدبي) بعناصرها الأساسية الأربعة التي أجمع عليها النقاد والتي هي "العاطفة والمعنى والأسلوب والخيال، ونعني بذلك أن كل نوع من الأدب لابد له من أن يشتمل على هذه العناصر الأربعة ولا يخلو من عنصر منها"[٣].

وبالإضافة إلى ذلك فإن علم الجمال الأدبي يرتكز في دراسته للظاهرة الفنية على ركيزتين أساسيتين هما "كيفية تولد العمل الأدبي في نفس الكاتب، وهذه الدراسة تقوم على أسس المبادئ النفسية، وهي دراسة تحليل وفهم ومعرفة إنسانية، يسعى إليها لذاتها، وهذه الدراسة غذت الأدب ونقده بكثير من النظريات"[٤].

---

[١] نصر، عاطف جودت، **الرمزالشعري عند الصوفية**، دار الأندلس، لبنان، ط١، ١٩٨٢، ص١٠٣

[٢] تليمة،عبد المنعم، **مدخل إلى علم الجمال الأدبي**، دارالثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٧٨ ، ص٦٣

[٣] أمين، أحمد، **النقد الأدبي**،ج ١، دار الكتاب العربي، بيروت، ط٤، ١٩٦٧، ص ٣٨

[٤] خفاجي، محمد عبد المنعم، **النقد العربي الحديث ومذاهبه**، مكتبة الكّليات الأزهرية، القاهرة، ١٩٧٥ ، ص١٧

ومما سبق يتضح أن علم الجمال يبحث أساساً في كيفية تشكل الظاهرة الأدبية في نفس الأديب. وهذا البحث يقوم على أساس التحليل الفني، لفهم شخصية المبدع، وكيف تتم عملية الإبداع الأدبي وهي دراسة معمقة ومعقدة.

وقد كان للعرب دراسات رائدة كالدراسة التي قام بها عز الدين إسماعيل في كتابه (التحليل النفسي الأدبي)، وكذلك الدراسة التي قام بها مصطفى سويف في كتابه (الأسس النفسية للإبداع الفني) حيث قدمت هذه الدراسات الكثير من النظريات مثل "نظرية الصياغة التي تذهب إلى أن الأديب يسعى لخلق صيغ جمالية لذاتها إشباعا لحاسة فطرية في النفس، وهي حاسة الجمال، ونظرية الصياغة هي التي نادى بها أصحاب المذهب البرناسي، وهي النظرية التي انتهت بالفن للفن"[١]. أي إن الإبداع الفني يتم فقط لإرضاء حاجات جمالية فطرية في النفس، أي الاستمتاع بالأدب لذاته ليس غير.

وقد نادى أصحاب المذهب الرمزي في الشعر بنظرية النغم وهذه النظرية "تنظر إلى نغمات الكلام وأوزانه كرموز لأنواع المشاعر، وتحرص على توافق الأنغام وتأثر المشاعر بها"[٢]. أي أن أحاسيس الشاعر يتم التعبيرعنه برموز هي النغم الخارج من الكلام وأوزانه، والتي يحرص على توافقها وانسجامها، حتى تحدث تأثيراً جمالياً في مشاعر المتلقي.

وتبعاً لما سبق فإن علم الجمال الأدبي يدرس الظاهرة الأدبية بهموم الفرد والجماعة ويراقب تأثيرها في نفس المتلقي، وبحسب هذا الرأي قاموا بتطبيق نظريات علم الاجتماع على الأدب إلا أن النقاد والجماليين لا يحبذون اقحام علوم أخرى على الأدب. حيث يقول محمد مندور "الأولى قصر المشتغلين بالأدب جهودهم على دراسة النصوص الأدبية نفسها، بدلاً من محاولة إدخال علوم أخرى، مقحمة على الأدب ونقده"[٣]، أي دراسة الأدب مستقلاً بذاته، والوقوف على جمالياته، والتمتع بها.

وبذلك انقسم أتباع علم الجمال الأدبي إلى قسمين: فريق المثاليين وفي مقدمتهم الوضعيون، وهذا الفريق يبحث في بنية التشكيل فقط، فاهتم باللغة وكافة قوانينها وما يتعلق بها، ويدرس الإيقاع بكل أطيافه. اما القسم الثاني فهو فريق الماديين الذي يجد وحدة العمل الفني بين بنية التشكيل وبنية الموقف حيث يفسر هاتين البنيتن بالبنية التاريخية للمجتمع، فهم يجمعون بين الشكل والمضمون ويرون أن العمل الأدبي لا يكتمل إلا بتناغمهما، "النتاج الفني يفترض فيه الكمال، على نحو أو على آخر: فكرة وبنيه أي مضموناً وشكلاً، ولذلك ينشد المتاع الفني عادة في

---

[١] خفاجي، محمد عبد المنعم، **النقد العربي الحديث ومذاهبه**، ص١٧/١٨
[٢] نفسه، ص ١٨
[٣] نفسه، ص ٢٨

المكتوبات (الأعمال الأدبية) التي تدمج تحت سلطات التأمل العميق والتي تتفتح مرة أو مراراً قبل أن تذاع بين الناس"[١].

وما لا يمكن إنكاره أن جمال العمل الأدبي لا يتوقف عند جمال الشكل فكلما كان العمل يمتلك خصائص مميزة كالتراكيب والتباين والجدة والابتكار، وكلما أثارنا وأدهشنا ودفعنا إلى التساؤل والحيرة، كان جميلاً. حيث إننا "ننجذب ونستمر في اهتمامنا بالمثيرات، والأعمال الفنية، التي تمتلك قدراً معيناً من الجدة والتراكيب والتباين أو التغيير والإدهاش والمباغتة والغموض، وغير ذلك من الخصائص المميزة للمثير الجمالي"[٢].

فكلما كان العمل الأدبي مغايراً في شكله ومضمونه كان ذلك أجمل، فهو عندها يثير انتباهنا ويدفعنا الى افتراض توقعات غير منتظرة. وبهذا الاختلاف في التعامل مع الظاهرة الأدبية (شعراً أم نثراً) فإن علم الجمال الأدبي يخرج عن المسار الذي رسمه في دراسة الإبداع الأدبي.

وقد قامت الكثير من المحاولات القديمة والحديثة لتحديد وظيفة اللغة، والوقوف على جمالياتها ومنها ما قام به عالم الألسنيات الشهير (رومان باكسبسون)، حيث حاول أن يكتشف وظيفة ما من الوظائف الخاصة باللغة والتي يمكن أن تسمى الوظيفة الشعرية أو الوظيفة الجمالية، إن جمالية اللغة عنده تتمثل في قدرتها على جذب الانتباه إلى الرسالة الفنية ذاتها.

ورغم هذا التحديد لجمالية اللغة إلا أن لغة الشعر تبقى تجتذب المتذوقين لها وتبقى تراكيبها وموسيقاها تأسر العقول .

وهذا يعني أن شعرية اللغة أو جماليتها هي إحدى وظائف اللغة الأساسية وهي لا تخص الشعر على وجه التحديد، وذلك لأن كلمة (Poetics) التي أطلقها ارسطو على كتابه (فن الشعر) لم تكن معنية بالشعر بقدر اهتمامها بالفن بشكل عام وبخاصة فن الدراما[٣].

فللنظام النحوي "في العمل الأدبي عامة، والشعري خاصة جماليات تتمثل في طرائق الكلمات وهيئات التأليف بينها، وفي أركان الجملة وخصائصها، وتفاعل كل ذلك، وفي (فاعليته)، وآثاره في بنية القصيدة من الجهتين، التركيبية والرمزية"[٤].

ومن المتفق عليه أننا ننجذب في البداية إلى الجانب الشكلي في العمل الأدبي الشعري خاصة، فتبهرنا طريقة التأليف، بسحر تركيب الجمل، بما فيها من تقديم وتأخير وحذف وغيره.

---

[١] مرتاض، عبد الملك، **النص الأدبي من أين؟ وإلى أين؟**، ص١٢

[٢] عبدالحميد، شاكر، **التفضيل الجمالي**، ص٣٣٢

[٣] أنظر: نفسه، ص ٢٣

[٤] تليمة، عبد المنعم، **مدخل إلى علم الجمال الأدبي**، ص١٢٤

وقد اعتبر علماء البلاغة والنقد الأدبي طرق التعبير هي المجالات التي يظهر فيها جمال الأدب. "لقد ردّ الباقلاني وجوهاً من إعجاز القرآن الكريم إلى طرائق نظمه، ونظر عبد القاهر إلى الشعر العربي، من جهة النظم أيضاً، وتوسع في هذا نظراً وتطبيقاً فبلغ غايةً بعيدةً، وينصرف هذا التراث القديم، النحوي واللغوي والبلاغي والنقدي، إلى جوانب من إمكانات النظام النحوي وطاقاته وهي جوانب أساسية في الدرس الجمالي"(١).

ولعل سر الجمال الأدبي ما يبذله الأديب من روحه وشخصيته وإنسانيته لعمله الفني حتى يخرجه في أفضل صورة، وإلا صار جمالاً شكلياً مفرغاً لا روح فيه، لا يمكن الإبانة عن مكنوناته بشكل جميل، فالإبانة عن القصد في الأدب هي الأصل، فالبيان صناعة للجمال، فإذا خلا منه الأدب صار كلاماً عادياً لا جمال فيه ولا إثارة، ولذلك اهتم علماء البلاغة كثيراً بالبيان وحددوا صوره واتخذوها معياراً لجمال القول(٢).

فمعيار الجمال الأدبي في النقد العربي القديم هو نظم الكلام، وما يتضمنه من أشكال البيان والبديع، فانصبت جهود علماء البلاغة على بحث السرّ الذي يحدث في النفس نشوة جمالية غريبة، مصدرها ذلك التناسق الجميل بين عناصر اللغة فيقول القاضي الجرجاني "وأنت قد ترى الصورة تستكمل شرائط الحسن، وتوفي أصناف الكمال، وتذهب في الأنفس كل مذهب وتقف من التمام كل طريق، ثم تجد أخرى دونها، في انتظام المحاسن، والتئام الخلقة، وتناصف الأجزاء وتقابل الأقسام، وهي أحظى بالحلاوة وأدنى إلى القبول وأعلق بالنفس، وأسرع ممازجة للقلب ثم لا تعلم وإن قاسيت واعتبرت ونظرت وفكرت، لهذه المزية سبباً"(٣).

فيتعرض الناقد الأدبي لصعوبة معرفة سر جمال العمل الأدبي، ولذلك نجدهم يعطون للذوق وللأثر النفسي مكانةً أولى في حكمهم على الإبداع الفني.

وفي التاريخ العربي الإسلامي وبخاصة في السنوات الأولى للدعوة، نجد أن الإسلام قد شجع الجمال في مجال الأدب وحث عليه ولعل الإعجاز كله البلاغي والجمالي يتجلى في القرآن الكريم، هذا الكلام الرباني الخالد، الذي أعجز العرب بحسن نظمه وسحر بيانه. وظهر أيضاً الجمال الأدبي في السنة النبوية الشريفة متمثلة بأحاديث الرسول صلى الله عليه وسلم، وفصاحته التي أدهشت العالم بأسره.

---

(١) تليمة، عبد المنعم، **مدخل إلى علم الجمال الأدبي**، ص١٢٥

(٢) أنظر: مرزوق، حلمي، **النقد والدراسة الأدبية**، دار النهضة العربية للطباعة والنشر،بيروت،١٩٨٢، ص ١٠٨

(٣)القاضي الجرجاني، **الوساطة بين المتنبي وخصومه**، تح/أبوالفضل إبراهيم، علي محمد البجاوي، مطبعة عيسى البادي
الحلبي، القاهرة ،١٩٦٦ ، ص ٧٧

وفي مجال الشعر فقد عرف الأدب العربي شعراء عدة أبدعوا صوراً جماليةً فنيةً، تقف عقولنا حائرة في نسجها فلا تملك سوى التساؤل عن جمال تراكيبهم وصورهم.

قدم علم الجمال الأدبي خدمات جليلة للأدب، ولعب دوراً هاماً في تنمية أذواقنا وحواسنا وإدراكنا للجمال الأدبي، بالرغم مما قيل عن هذا العلم من محاولة فرضه على الأدب بحيث إنه "يحاول أن يضع للأدب وللفن عموماً التعاريف، وأن يقسّم الأدب إلى أنواع معينه وأن يضع نظريات عامة، إلى أقصى حد يصل إليه العموم، وهو بهذا ينافي طبيعة الفن وطبيعة العواطف الإنسانية، التي تتميز بأنها مبهمة وغامضة لا يستطاع تحديدها، ولا يمكن تغييرها"(١).

مفهوم الرمز

استخدم الإنسان منذ القدم وسيلة للتواصل بينه وبين غيره، فالإنسان كائن ذو طبيعة مدنية أو اجتماعية بحسب الفلاسفة والمفكرين القدماء مثل أرسطو وابن خلدون. وكان هذا التواصل باستخدام لغة الإشارة أو لغة الرمز، التي كانت اللغة المتفق عليها بين بني البشر للتواصل فيما بينهم، فالإنسان كائن رامز(٢).

وشكلت الأسماء أوائل الرموز التي استخدمها الإنسان ومنها ما استمده من عالمه الخاص أو من الدين أو الطبيعة المحيطة أو البيئة فـ"الأشكال والتراكيب الرمزية، التي اخترعها الإنسان، تبدو في حقيقة الأمر، توحيداً بين الوجود المطلق، والشعور فهذه الروح الكلية لا تفتأ تكشف عن ذاتها في الواقع المتطور، متجليةً بوصفها وصيداً تنحلّ فيه كل التعارضات، وبالغةً أقصى مراحل تطورها الحي في الوعي الإنساني الرامز"(٣).

وقد عمل الإنسان طوال وجوده على الأرض على تطوير الرمز، إلى لغة تخاطب راقية لكنها لا تخلو من الرموز؛ لأن "الإنسان كائن لغوي، وهو أيضاً كائن مفكر، ولأنه كذلك، فهو لا يكف طوال حياته المعلومة، في أن يكون متكلماً، كما لا يكف طوال بقائه حياً، عن أن يكون مفكراً، حتى لكأن اللغة والفكر هما شرطا إنسانيته في حصولها فيه، وهما في الوقت نفسه شرط وجوده بقاءً ودواماً"(٤).

---

(١) خفاجي، محمد عبد المنعم، **النقد العربي الحديث ومذاهبه** ، ص١٧
(٢) أنظر: محمود، الذاودي، **الدلالات الميتافيزيقية للرموز الثقافية**، مجّلة عالم الفكر، المجلد الخامس والعشرون، العدد الثالث، ١٩٩٧، ص ١١
(٣) نصر، عاطف جودت، **الرمز الشعري عند الصوفية**، ص١٨
(٤) عياشي، منذر، **الكتابة الثانية وفاتحة المتعة**، المركز الثقافي العربي، ط١٩٩٨,١، ص٦٦

مفهوم الرمز لغة

يطلق الرمز عند الغربيين على الشكل أو العلامة، أو أي شيء مادي له معنى اصطلاحي، كرموز العناصر الكيميائية، والعلامات على قطع النقود التي تشير إلى مواضع ضربها [١].

أما الرمز عند العرب فإنه يطلق على "الإشارة بالشفتين أو العينين أو الحاجبين أو اليد والفم واللسان"[٢]، وبشكل عام فإن الإشارة أو الرمز طريق من طرق الدلالة التي تصاحب الكلام وتساعده على البيان والإفصاح؛ لأن حسن الإشارة باليد أو الرأس من تمام حسن البيان، كما يقول الجاحظ، أو تنوب عن الكلام وتستقل هي بالدلالة[٣].

ويرى ابن منظور أن الرمز"تصويت باللسان كالهمس، يكون بتحريك الشفتين بكلام غير مفهوم باللفظ من غير إبانة بصوت، إنما هو إشارة بالشفتين، وقيل الرمز إشارة وإيماء بالعينين والحاجبين و الشفتين والفم، والرمز في اللغة كلما أشرت إليه مما يبان بلفظ، بأي شيء أشرت إليه، بيد أو بعين"[٤].

وهناك من حدد فروقاً بين الإشارة والرمز، فالإشارة حسب مفهومه هي جزء من الوجود المادي وتكون مرتبطة بالشيء الذي نشير إليه بشكل ثابت، وكل إشارة تشير إلى شيء واحد معين. أما الرمز فهو جزء من المعنى الإنساني وهو عام الانطباق أي يوحي بأكثر من شيء واحد وهو متحرك ومنتقل ومتنوع[٥].

مفهوم الرمز اصطلاحاً:

هو اللفظ القليل المشتمل على معان كثيرة بإيماء إليها أو لمحة تدل عليها، ووفقاً لذلك فإنه تم نقل الرمز مع معناه الحسي اللغوي إلى مصطلح أدبي، إذن تطلق الإشارة أو الرمز على الإيجاز[٦].

ويرى ابن رشيق أن الرمز هو الكلام الخفي الذي لا يكاد يفهم ثم استعمل فأصبح إشارة، والإشارة عند ابن رشيق تأخذ معاني كثيرة ويدخل فيها "الإيحاء والتعريض والتلويح والكناية، والتمثيل والرمز واللمحة واللغز واللحن والتعمية والحذف والتورية"[١].

---

[١]أنظر: الجندي، درويش، **الرمزية في الأدب العربي**، دار نهضة مصر للطباعة، ١٩٥٧، ص ٥٠

[٢]أنظر: الفيروزآبادي، **القاموس المحيط، البابي الحلبي**، دار احياء التراث، بيروت، ١٩٩٧، ص٣٠٥

[٣] أنظر: الجندي، درويش، **الرمزية في الأدب العربي**، ص ٤٢

[٤] ابن منظور الإفريقي المصري، محمد بن مكرم، **لسان العرب**، دارصادر، بيروت، ط ١ ،ج ٥، ص٣٥٦

[٥] أنظر: حمدان، أمية، **الرمزية والرومانتيكية في الشعر اللبناني**، دار الرشيد للنشر، بيروت، ١٩٨١، ص ٢٦

[٦] أنظر: توفيق، عباس، **نقد الشعرالعربي الحديث في العراق**، دار الرسالة، بغداد، ١٩٧٨، ص ٩٠

ويعد ابن وهب أول من تكلم عن الرمز اصطلاحياً، وعرّفه بأنه ما أخفي من الكلام، ويردّه إلى الصوت الخفي غير المبين، ويرجع استخدامه لحاجة المتكلم لإخفاء كلامه عن جماعة لأنه يقصد به جماعة دون أخرى، فيجعل في كلامه من أسماء الطيور والوحوش أو الأجناس الأخرى أو الحروف رمزاً لمقصده، يكون واضحاً لمن يريد أن يطلعه عليه[٢].

في البلاغة العربية يعد إخفاء الكلام المقصود، وجعله صعب الفهم يزيد من جمال اللغة وبلاغتها، ويحمل المتلقي على الاجتهاد في معرفة المعنى الخفي وراء اللفظ وهذا يزيد من بلاغة الصورة حيث يقول الجرجاني في حديثه عن الكناية "كما أن الصفة إذا لم تأتك مصرحاً بذكرها، مكشوفاً عن وجهها، ولكن مدلولاً عليها بغيرها، كان ذلك أفخم لشأنها، وألطف لمكانها، كذلك إثباتك الصفة للشيء، تثبتها له إذا لم تلقه إلى السامع صريحاً، وجئت إليه من جانب التعريض والكناية والرمز والإشارة، كان له من الفضل والمزية، ومن الحسن والرونق، ما لا يقل قليله ولا تجهل الفضيلة فيه"[٣].

ويرى ابن رشيق أن الإشارة في الشعر ليست في متناول جميع الشعراء إذ يقول "الإشارة من غرائب الشعر وملامحه، وبلاغَتُه عجيبة، تدل على بعد المرمى، وفرط المقدرة، وليس يأتي بها إلا الشاعر المبرز والحاذق الماهر، وهي في كل نوع من الكلام، لمحة دالة، واختصار وتلويح، يعرف مجملاً ومعناه من ظاهر لفظه"[٤].

أما السكاكي فقد اعتبر الرمز نوعاً من أنواع الكناية، حيث يكون فيها إخفاء للمكني عنه، وتتفرع إلى معان كثيرة، وكذلك الرمز فيه إخفاء لمعان متعددة. ومما سبق نجد أن أغلب التعريفات تتفق على أن الرمز هو ما أخفي من الكلام بلفظ لا يدل عليه مباشرة[٥].

وقد ذهب أرسطو في تقسيمه لمستويات الرمز إلى ثلاثة مستويات رئيسية، رمز نظري أو منطقي وهو يتجه للمعرفة النظرية الخالصة، ورمز عملي مرتبط بالأخلاق والقواعد التي توجه سلوك الإنسان، ورمز شعري أو جمالي وهو ينبع من وعي داخلي، ويعبر عن أحوال قضايا ذاتية ومجاله الإبداع الفني[٦]، وهو يتميز "بحساسيته للسياق وتأثره البالغ به، وتأثيره البالغ في أعطافه، ولذلك يمكن لشاعر أن يعتمد على تكرار لفظ أو ألفاظ في قصائده، زاعماً أن التداول في ذاته،

---

[١] القيرواني، ابن رشيق، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، تحقيق محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط١٩٨١،٥، ص٣٠١

[٢] أنظر: يعيش، محمد، **شعرية الخطاب الصوفي**،، كلية الآداب والعلوم الإنسانية ،سايس فاس، سلسلة (رسائل٢٠٠٣ / وأطروحات) رقم ١ ص ١٢٢

[٣]الجرجاني، عبد القاهر، **دلائل الإعجاز**، تحقيق محمد شاكر- دار المدني القاهرة ،ط ٣، ص٣٤

[٤]القيرواني، ابن رشيق، **العمدة**،ص ج١،ص٢٠٦

[٥] أنظر: يعيش، محمد، **شعرية الخطاب الصوفي**، ص ١٦٩

[٦] أنظر: نصر، عاطف جودت، **الرمز الشعري عند الصوفية**، ص ١٩

بغض النظر عن التفكير الرمزي، يؤدي إلى شيء يؤبه به، بل إن تكرار صورة من التفكير الرمزي، يعرضها للجذب ويجعل إيحاءها أقرب للتدليس"(١).

والرمز الأدبي له استقلاليته وخصوصيته فهو ليس مجرد تعبير عن شيء آخر منفصل عنه، بل هو كيان يصعب تحديده، يؤدي وظيفة جديدة في العمل الأدبي. فهو أبعد من كونه مجرد رابط أو مشابه بل هو وسيلة للتعبير عن قضايا باطنية تجريدية، يصعب التعبير عنها باللغة العادية(٢).

إذ إن الرمز الأدبي، "لمحة من لمحات الوجود الحقيقي، يدل عند الناس ذوي الإحساس الواعي، على شيء من المستحيل أن يترجم عنه بلغة عقلية، دلالة تقوم على يقين باطني مباشر"(٣).

فالرمز أوسع وأشمل من الألفاظ يستوعب العديد من المعاني والأفكار، والرموز الأدبية تحتمل العديد من التأويلات والاحتمالات، التي تزيد من غموضها ومن عدم القدرة على تحديدها، في حين أنه إذا أمكننا تحديده، لم يعد رمزاً. بل أصبح كغيره من الأدلة، وهنا تكمن قوة الرمز وحيويته في جهلنا لطبيعته، وعدم اتفاقنا على معنى محدد له(٤).

وهناك من قال إن الرمز الأدبي لا يدور حول فكرة محدده مقصودة بذاتها، أو عاطفة معينة فهو مفرغ من الإيحاءات، ولو صارت تلك الفكرة او العاطفة معلومة لم نعد في مجال الرمز(٥).

ونجد أن الشعراء يجهلون كيفية تكون الرمز لديهم ويجهلون تأويله، فإذا استطعنا الوصول إلى "كيفية تكون الرمز في عقول الشعراء على التقريب، أمكن الاطمئنان إلى مغزاه الصحيح وتمييزه من غيره، فالشاعر يلتمس خبرته في بعض المحسوسات الخارجية التي تكتسب من خلال القصيدة التي يُنشئها، عالماً خاصاً، وربما لا ينسى الشاعر هذا العالم الشعري الذي عكف عليه مرة أو مرات، وربما عاود ارتياده، ليخلق صوراً بالرجوع إليه، أكثر مما يخلقها بالرجوع إلى العالم الحقيقي، ومن ثم ينتقل من الانعكاسات المباشرة للدنيا الواقعية، إلى صور ثانية تعد مزاجاً من العالم والشعر"(٦).

(١) ناصف، مصطفى، **الصورة الأدبية**، دار الأندلس للطباعة والنشر، لبنان، ط٣,١٩٨٣، ص١٥٥
(٢) أنظر: يعيش، محمد، **شعرية الخطاب الصوفي**، ص ١٠٩
(٣)ناصف، مصطفى، **الصورة الأدبية**، ص١٠٩
(٤) أنظر: يعيش، محمد، **شعرية الخطاب الصوفي**، ص ١٠٩/١٠٨
(٥) أنظر: ناصف، مصطفى، **الصورة الأدبية**، ص ١٥٣
(٦)ناصف، مصطفى، **الصورة الأدبية** ، ص١٥

مراحل تطور استخدام الرمز في الشعر العربي:

أولاً: الرمز في الشعر العربي القديم:

يرى معظم النقاد أن افتقاد العربي الجاهلي للعنصر الغيبي الخارق، مما أدى به نحو الواقعية، إضافة إلى مستواه الإبداعي، والحتميات التي خضعت لها نفسه، كل هذه العوامل لم تيسر له الغوص في أعماق التجربة الرمزية، ولو أن الشعر القديم ألم بالأسطورة وبعالمها الواسع كما فعل الإغريق لنال القليل من الحقائق الرمزية، ولكن العربي كان يواجه الواقع بقدرته نفسه دون الاستعانة بالقوى الغيبية[١].

بينما يرى بعض النقاد أن العرب كانوا يعرفون الرمز؛ "لأن لغة الكهان في الجاهلية كانت تعتمد على المواربة، والرمز والإبهام والاستغلاق، وعلى القسم والطنين والجلجلة والتهويل والإغراب، حتى تتحقق الغاية المقصودة منها وهي التأثير في السامعين من طلاب الأسرار والغيوب. وهي أقرب إلى الرمزية الغربية من حيث اعتمادها على الإبهام والغموض واهتمامها بالموسيقى، التي تخلق جواً من الإيحاء وصوراً من الأحلام"[٢].

وهذا ما جعل نجيب البهبيتي يقول: بأن جميع أنواع الغزل، الذي كان الشاعر الجاهلي يقدم به لقصائده كانت من باب الرمز، وبأن الشاعر لا يقصد بموضوعه الغزل وإنما يقصد غير ذلك مما يهم أمره[٣].

ومما سبق يمكن القول: إن العرب عرفوا الرمز ضمن حدود معينة، ومن خلال إشارات وردت هنا وهناك.

ثانياً: الرمز في الشعر العربي الحديث:

لم تنتشر الرمزية في الشعر العربي إلا بعد عام (١٩٣٦م)، وكان الشعراء اللبنانيون في مقدمة من اتبع الرمزية وذلك لتأثرهم برومانسية تراجم الآداب الأوروبية، ونزعة الألم والحنين عندهم. حيث أصبح الرمز ظاهرة أساسية من ظواهر القصيدة الحديثة، وقد أدخل تغييراً واضحاً على شكل الشعر العربي ومضمونه، فمن حيث المعنى أضاف للشعر ما أدخلته الثقافة الحديثة من فكر ومجردات، فراح الشعراء يأخذون تشابيههم وأوصافهم واستعاراتهم من الطبيعة اللبنانية

---

[١] أنظر: توفيق، عباس، **نقد النثر العربي الحديث في العراق**، ص ٦١

[٢] الجندي، درويش، **الرمزية في الأدب العربي**، ص١٦٠

[٣] أنظر: البهبيتي، نجيب، **تأريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري**، ط ٤، ١٩٧٠، ص٧٢

المختلفة عن طبيعة القدماء، واهتموا بالألفاظ الشفافة ذات الإيقاع المألوف وأسقطوا الوحشي من الكلام [١].

إن للبنية اللغوية في الأدب علاقة مباشرة بالرمزية، التي ترى أن الفن الأدبي هو التنوع في اللون والشكل، وعلى الشاعر أن يحول الكلمات التقليدية عن معناها بدون أن يشتق كلمات جديدة، وأن يبرز رنين الكلمات، وتناغمها، ولا يتم ذلك إلا إذا أضفى بيت الشعر على الكلمة إضاءة خاصة، فالكلمة المعزولة لا تستطيع تحقيق أي قيمة جديدة، بل سياق الكلام هو الذي يحدد لها امتدادها[٢].

وعليه نخلص إلى أن الغموض الفني واستخدام الرمز في الأدب، لا يعني الغاء الوضوح في التعبير، وإنما معناه تكثيف الصور الفنية دون الفردية المستغرقة بالرمز وهو ما أشار اليه الجرجاني. وأن الرمز لم يتخذ معناه الاصطلاحي إلا في العصر العباسي الذي كان عصر التحول في الحياة الاجتماعية والأدبية، وأخيراً فإن الرمزية في الشعر الحديث لم تظهر بوضوح إلا حينما أخذ الشعراء اللبنانيون يخرجون عن المألوف في الشعر العربي من حيث المعنى والتركيب.

الرمز وأشكاله عند محمود درويش

يعد محمود درويش من أكثر الشعراء توظيفاً للرمز في الشعر العربي الحديث، وقبل الحديث عن دواعي لجوء محمود درويش للرمز، لا بد من إيضاح الأسباب الرئيسية في لجوء الشعراء عامة إلى الرمز.

إن تلبية الحس الحضاري، وتقليد المبدعين الغربيين، وتجنب الرقابة، والرغبة في التجديد ورفض التصريح، وطلب التداعي الحر للمعاني والخوف من السلطة، والرغبة في إثارة المتلقي، والسعي لتكثيف الصورة الشعرية بكلمات قليلة[٣]، من أبرز تلك الأسباب.

حيث "يرى النقاد أن النفس البشرية وحدة واحدة متكاملة، وأن وسائل الإدراك مهما تعددت فإنها تتشابه من حيث وحدة الأثر النفسي، ومن هنا فإن الحواس المتنوعة تتبادل وتتراسل مما يتيح للشاعر إمكانات إيحائية أوسع"[٤].

---

[١] أنظر، حمدان، أمية، **الرمزية والرومانتيكية في الشعر اللبناني**، ص ٣٢

[٢] أنظر: تيغيم، فيليب، **المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا**، ترجمة: فريد انطونيوس، منشوارت عوايدات، بيروت،١٩٧٥، ص ٢٧٧/٢٧٤

[٣] أنظر: الجندي، درويش، **الرمزية في الأدب العربي**، ص ٤٦٠

[٤] انظر: أحمد، محمد فتوح، **الرمز والرمزية في الشعر العربي المعاصر**، دار المعارف، ط٢، ١٩٧٨، ص ٤٦

والناظر إلى تجربة محمود درويش الشعرية يلحظ عدم اتفاقه في الدواعي وراء استخدام الرمز مع الشعراء الآخرين، حيث عاش تجربة واقعية ألقت بظلالها على طبيعة الرمز لديه من حيث التكوين والاستخدام. إذ يقول في إحدى المقابلات الصحفية :"أنا أعتبر نفسي المصدر الأول للشعر في تجربتي هو الواقع، أخلق رموزي، من هذا الواقع، فرموزي خاصة، حيث لا يستطيع الناقد أو القارئ أن يحيل رموزي على مرجعية سابقة، أي إنني أحول إلى رموزي "[١].

ويرى فتحي أبو مراد أن محمود درويش "كان يعاني تجربة واقعية، يكتوي بنارها يومياً ولم يستطع الفكاك منها. ومن هذه التجربة تسربت معظم رموزه، وبسببها لجأ إلى الرمز في بداياته الفنية، غير أن التطور الفني والثقافي، الذي حققه درويش جعل من الرمز – فيما بعد- أداة استطاع من خلالها التعبير عن تجربته الواقعية"[٢].

ويصرح محمود درويش عن دواعي لجوئه إلى الرمز بقوله "الرمز عندي كما أراه ليس مبهماً إنه يكتشف بسرعة، وهو في أول الأمر وأخره بديل للتعبير المباشر. كان من دوافع لجوئي إلى الرمز في البداية محاولة تخطي الواقع الذي لا يتيح لي إمكانية الحديث بشكل مباشر لأسباب سياسية، فكان لا بد لي من ممارسة الاحتيال الفني لعكس واقعي. وهكذا ترون أن الرموز كانت ضرورة وحاجة ثم تحولت إلى طريقة تعبير ثم أن استخدام الرمز جاء لإغناء واقعيتي. والواقعية كما أفهمها هي طريقة في فهم الحياة وعكسها وإعادة خلقها، وليس وسيلة تعبير ميكانيكي جاهز"[٣].

فدرويش يصرح فيما تقدم أن الداعي وراء اللجوء إلى الرمز في المرحلة الأولى اعتباره وسيلة تعبيرية بشكل غامض المقصد، وذلك مرده للأسباب السياسية التي كان يعيشها في تلك المرحلة من خلال ما يشكله الاحتلال الصهيوني الغاصب للأرض والفرد، فحملت الرموز طابعاً خاصاً يشكل ثورة اتجاه المحتل بغطاء، صعب المنال، حيث شكل الرمز لغة خاصة بين أفراد الشعب الفلسطيني الذي يعيش المعاناة ذاتها.

ولم يستمر الرمز بغطائه فترة طويلة، بل أصبح تعبيراً مواكباً للهجرة والتحرر من قيود الوضع السياسي، ومتماشياً مع تطور الأحداث التاريخية، فشّكل الرمز أسلوباً ومنهجاً يجمل الجمالية الفنية والتعبيرية .

---

[١]حجاجي، محمد، محمود درويش: **البدر المفتق في ظلمات العرب (www.zizvalley.com)**
[٢]أبو مراد، فتحي،**الرمز الفني في شعر محمود درويش**، منشورات وزارة الثقافة، الاردن،٢٠٠٤، ص١٠٤
[٣]درويش، محمود، **شيء عن الوطن**، دار العودة، بيروت، ط١، ١٩٧١، ص٢٧٥/٢٧٦

ومما سبق نرى أن الأرض لدى محمود درويش شكلت بؤرة الرموز، و الأرض بدورها تستقطب عدداً كبيراً من الرموز الطبيعية المتصلة بها كالشجر والحجر والريح والقمر والماء والمدينة .

وتميزت "علاقة محمود درويش بأرضه بأنها لم تكن علاقة مجردة جمالية"(١)، وإنما استمدت قيمتها من تفاعل الإنسان معها وعلاقته بها، وحاجته الفطرية والاجتماعيه إليها التي تشبه تماماً حاجة الرجل الفطرية والاجتماعية للمرأة سواء كانت أمّاً أم زوجة "(٢).

ولهذا فقد تجلت الأرض في شعر محمود درويش بل وتوحدت معه فلا وجود لها خارجه. وامتزجت بذاته وبمحبوبته وبأمه وبكل ما حوله، فنراه يجعل من كل شيء رمزاً مسخراً في معناه ليصل في تعبيره للأرض، فالمنطق يكسره درويش على تراب أرضه، فالعشب والصخر والماء كلها تعبير عن الأرض.

وهذا الامتزاج الذي جعله درويش بين رموزه لا يحمل تلك الرموز صفة التشويش لذهن المتلقي، فهو يحاول كسر قيود الكلمة، وجعلها حرة تنطق بمعانته ومعاناة شعبه، وذلك ضمن هندسة تركيبية ودلالية ولغوية.

فالقارىء لايجد النص بعيداً عنه وإنما يشعر بامتلاكه له دون دراية واضحة لكيفية ذلك، ومردّ ذلك هو قيام محمود درويش بتغيير الثوابت للمصطلحات ومخاطبة العقول بجميع أشكالها وثقافاتها.

أشكال الرمز

١. رمز المرأة :

لقد حصلت المرأة قديماً وحديثاً على مكانة متميزة عند الشعراء، لكونها مصدراً أساسياً للفرح والحزن، إلا أنه كان هناك اختلاف واضح في استخدامها في نصوصهم الشعرية متغيراً في دلالاتها، فقديماً كانت تجسد عاطفة الحب في شعر الغزل ومع مرور الزمن تحولت إلى رمز له دلالات شتى(٣).

---

(١) الخطيب،يوسف، **ديوان الوطن المحتل (المقدمة)**، دار فلسطين، ١٩٦٨، ط١، ص٦٠
(٢) أبو مراد، فتحي، **الرمز الفني في شعر محمود درويش**، ص١٠٤
(٣)ينظر: السوافيري،كامل ، **الاتجاهات الفنية في الشعر الفلسطيني المعاصر**،مكتبة أنجلو المصرية،القاهرة،١٩٧٣، ص١٦٨

وحول رمز المرأة في الشعر الحديث، يقول محمد ناصر "ولما استخدم هذا الرمز في القصيدة التقليدية ضمير المؤنث في مخاطبة الوطن بطريقة مباشرة، أما في القصيدة المعاصرة فقد ابتعد هذا الرمز عن التقرير، وأصبح الشعراء يصفون الوطن بكل الصفات التي لا يمكن أن تمتلكها أو تتصف بها سوى المرأة "[١].

أما في شعر محمود درويش نجد أن المرأة أصبحت تمثل ملمحاً آخر من ملامح شعره، إذ يبدي فيها حذواً خاصاً على المرأة واحتفاءاً أنيقا بالأنوثة في أسلوب خال من الابتذال والتغزل المصطنع لذات المرأه سواء الأم أم الحبيبة[٢].

٢. رموز الطبيعة

يعد الرمز الطبيعي من أهم عناصر التصوير الرمزي، حيث يبرز الشاعر من خلاله رؤيته الخاصة اتجاه الوجود ويخصب تجاربه الحياتية، ويمنحه المقدرة على إعطاء المعاني الدالة العميقة مما يضفي على إبداع الشاعر نوعاً من التفرد والخصوصية.

وقد استوعب محمود درويش الفهم الصحيح لرمز الطبيعة فهو لم ينظر لها على أنها مادة مفصولة عنه بل رآها، امتداداً لذاته وشخصيته وانعكاساً لتجربته الحياتية.

فحينما وظفها أضفى عليها من عواطفه ما يجعلها تزدحم بالايحاءات فأصبحت كلماته شفافة أليفة إلى نفس القارىء ومحملة "بدلالات عديدة أهمها، العراقة والتشبث بالأرض والمقاومة والتجدد والولادة"[٣]. حتى أصبحت كأنها رموز خاصة من صناعة محمود درويش نفسه.

ومن الرموز الطبيعية التي كان لها الأثر الأكبر في شعره نجد: الأرض و التراب و الريح، المطرو البحرو الرمل و الليل والشجر وغيرها، حيث تكررت في شعر محمود درويش حتى أصبحت أساساً لصور مهيمنة شكلت صوراً رمزية، وقد أكسبها هذا التكرار مفاهيم خاصة تتجدد باستمرار تجدد الحالة الشعرية والموقف.

---

[١] محمد، ناصر : **الشعر الجزائري الحديث، اتجاهاته وخصائصه** الفنية، دار الغرب ، بيروت، ١٩٨٥،ص٥٥٩
[٢] بيضون،حيدر: **محمود درويش شاعر الارض المحتله**،دار الكتب العلمية ، بيروت، ١٩٩١، ص١١
[٣] أبو مراد، فتحي، **الرمز الفني في شعر محمود درويش** ص١٦٤

الفصل الثاني

جمالية اللغة عند محمود درويش

مقدمة حول ديوان (لا أريد لهذي القصيدة ان تنتهي)

عندما نقف أمام نص شعري لمحمود درويش، فإننا نقف أمام قامة شعرية، قل نظيرها في العصر الحديث، حيث يعد درويش أحد أبرز من ساهم بتطوير الشعر العربي الحديث وإدخال الرمزية فيه.

وفي ديوانه الأخير (لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي) تتجلى شعرية درويش، فعند قراءة تلك القصائد نجد أنفسنا أمام نص مغلق مليء بالرموز يحتمل الكثير من التأويل، فصدوره بعد وفاة الشاعر، كان له أثره في الدراسات التي كتبت عنه، ويذكر خالد حسين في مقاله "أن التأويل يجد بغيته في النصوص الشعرية، ويقيناً فإن شعر محمود درويش يكون شعراً للتأويل بامتياز، شعراً يقودك إلى مناطق غير موطأة من التجربة اللغوية في علاقتها بالعالم والثقافة والتراث"[١].

صدر الديوان في ٢٣ آذار عام ٢٠١٠م، عن دار رياض الريس، وجاء الديوان في مائة و أربع وخمسين صفحة، وقد قسم إلى ثلاثة أبواب: "لاعب النرد" و "لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي" و"ليس هذا الورق الذابل إلا كلمات". أما القصائد فهي إحدى وثلاثون قصيدة. وأرفق الديوان بكراس خاص للروائي الياس خوري عنوانه" محمود درويش وحكاية الديوان الأخير" وفيه يروي الياس قصة الديوان وكيف وجده وأعده وبوب قصائده[٢].

"فالقسم الأول من هذا الديوان "لاعب النرد" يبدأ بالقصيدة التي استهل بها أمسيته الأخيرة في رام الله، وهي تبعث برسائل تحمل في طياتها أن درويش يرافق الحظ لا شيء سواه فهو لاعب ماهر في فنون اللغة والشعر ولكنه لا يملك الحظ الذي يمكنه من الخلود في الدنيا. أما القسم الثاني فقد خصص لقصيدة واحدة حملت عنوان الديوان "لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي"، والأرجح أن تكون القصيدة الأخيرة زمنياً في كتابتها، والتي أراد لها الشاعر أن لا تنتهي، وهي ترمز إلى علاقته بذاته وأرضه وموته. أما القسم الثالث فضم مجموعة من القصائد التي كتبها محمود درويش على مراحل منها الوطني ومنها الشخصي، وبينها قصيدتان تستذكران نزار قباني وإميل حبيب"[٣].

ولعل هذا العمل شأنه شأن كل أعمال محمود درويش، فقد ظل قادراً على مباغتتنا بكل المقاييس، ولكن اللافت في هذا السياق هو أن إحساس الشاعر بالموت لم يكن يقينياً بما يكفي لكي

---

(١) حسين، خالد، **تأسيس الوجود بالشعر-محمود درويش في قصيدته التي لا تنتهي-**،٢٠١٤، مدارات كرد
(٢) ينظر في الديوان، **الكراس**
(٣) **www.goodreads.com**

يحصر قصائده بفكرة العدم وحدها، لذلك فقد وسع شبكة اهتمامه ليقارب أموراً متنوعة تتعلق بالحب والهوية والمكان والعلاقة بالآخر.

ولقد حرص "درويش من خلاله على استعادة كل أساليبه السابقة، تارة على الوزن الخليلي في (من كان يحلم) و(يأتي ويذهب) و(كأن الموت تسليتي)، وتارة ثانية على التناظر الإيقاعي الحاد والمنتهي بقافية واحده، تذكرّ بمناخ البدايات كما في (ههنا الآن، وهنا الآن) وتارة ثالثة على السرد الحكائي الذي يقارب السيرة كما في (لاعب النرد)، و رابعة على شكل الحوار والمسرحية والتنوع الدرامي كما في (سيناريو جاهز)، وخامسة على التقفية الداخلية والموسيقية الحرفية، وسادسة على تهدئة الإيقاع والتخفيف من القافية في تضاد واضح مع قصيدة النثر العربية"[١].

شكل الغياب محوراً أساسياً في الديوان، إذ يغدو قريناً للمكان في قصيدتين تستلهمان الوقوف على الاطلال وهما (على محطة قطار سقط عن الخريطة) و (طللية البروة)، فالأولى شملت فلسطين كلها، ففيها كان القطار يمر بين بلاد الشام ومصر، و هذا واقع بين المجاز والحقيقة، فالغياب متجسد في غياب المكان. أما القصيدة الثانية فكانت تختص بقريته إذ يقول:

أختار من هذا المكان الريح

أختار الغياب لوصفه[٢].

فمن خلال هذه الاستعارة يبدو الغياب أقوى حضوراً وأكثر ثباتاً.

وللحب والشعر نصيب وافر في الديوان، يفترقان في قصائد ويلتئمان في أكثر من واحدة، كما في قصيدة (بالزنبق امتلأ الهواء)، التي تجمع بين لحظتين تفضيان إلى فرح: لحظة الإلهام في قوله "بالزنبق امتلأ الهواء كأن موسيقى تصدح"[٣] ، ولحظة انتظار موعد عاطفي كما في قوله:

وكرسي يرحب بالتي تختار ايقاعا خصوصيا لساقيها.

ومرآة أمام الباب تعرفني وتألف وجه زائرها[٤]

---

[١] بزيع، شوقي، **عندما لا يضع محمود درويش لمساته الاخيرة على ديوانه**، جريدة الحياة،ص٥

[٢] درويش، محمود، **لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي**، رياض الريس للكتب والنشر، ٢٠٠٩، ص١٠٩

[٣] نفسه ،**بالزنبق امتلأ الهواء**، ص٢٢

[٤] نفسه ،ص٢٣

جمالية اللغة

تعد اللغة العنصر الأساس في بناء العمل الأدبي، حيث تشكل المادة الأولية فيه، والتجربة الشعرية في أساسها تجربة لغوية. يقول محمد غنيمي "أن أولى مميزات الشعر هي استثمار خصائص اللغة بوصفها مادة بنائية".[١] فاللغة المشكل الأساسي الذي يُعمد اليه في بناء الهيكل الشعري من حيث النسيج القائم بين الكلمات "فالكلمات والعبارات في الشعر يقصد بها بعث صور إيحائية، وفي هذه الصور يعيد الشاعر إلى الكلمات قوة معانيها التصويرية الفطرية في اللغة".[٢] فالتركيب السليم المعتمد على قدرة إبداعية يجعل من اللغة أكثر إفصاحا عن المكنون الفطري لها "والشاعر الحق هو الذي تنضج في نفسه تجربته ،ويقف على أجزائها بفكره ، ويرتبها ترتيباً قبل أن يفكر بالكتابة".[٣] وهذا بدوره يشيرإلى أن الشاعر يمتلك اللغة بحيث تصبح أكثر طوعا له مما يعطيه القدرة على جعلها تعبيراً يخدم تجربته "فكل تجربة لها لغتها الخاصة من حيث علاقاتها بظروف معينة يتناسب ودوافع الحياة المتغيرة"[٤]

قصائد محمود دروش من القصائد الحداثية التي أعطت صوراً مغايرة للقصائد الأخرى، وذلك من خلال تكثيف الصور الشعرية التي حملتها قصائده ،معتمدة اللغة الشعرية التي ميّزتها عن غيرها من القصائد بما اتصفت به اللغة من بساطة وسلاسة، وهذا بدوره ساهم في بنائها الفنّي والشكلي، وهذا ما سأعرضه فيما يلي :

اللغة والتشكيل في شعر محمود درويش

تشكل اللغة الركيزة الأساسية في كينونة النص الأدبي، فأساس الشعرية يكمن في اللغة ، وما تتضمنه من أصوات، ومفردات، وتراكيب، فاللغة وسيلة يعبر بها الكاتب عن تجربة،وهي تشكل هدفاً فنّياً جمالياً في بناء الشعر، لأن الإبداع الشعري يتجسد في الإنتاج الفنّي للغة الذي يشكل التحول الى مدلول جديد مغاير لما عليه في استعمالها العادي،مما يؤدي إلى كسرالمألوف من قواعد اللغة القديمة، فجمال لغة الشعر تتكىء على علاقات ألفاظها مع بعضها، والشاعر المنتج هو الذي ينتج لغة جديدة تختلف عن اللغة العادية.[٥]

---

[١] غنيمي، محمد، **النقد الأدبي الحديث**، دار الثقافة، بيروت، ١٩٧٣، ص٤١٥
[٢] الورقي، السعيد، **لغة الشعر الحديث**، دار النهضة للطباعة، بيروت،١٩٨٤،ص٦٤
[٣] غنيمي، محمد، **النقد الأدبي الحديث**، ص٣٨٣
[٤] الورقي، السعيد، **لغة الشعر الحديث**، ص٦٥/٦٤
[٥] ينظر: فاروق مغربي ، "**الأسس النقدية في كتاب الشعر العربي المعاصر**: قضياه ومظاهره الفنية للدكتور عز الدّين اسماعيل" ،مجلة الدراسات في اللغة العربية القديمة ،ع٠٧ ،٢٠١١ ،ص ١١٩.

"فاللغة الشعرية هي موت اللغة وانبعاثها من جديد على يد الشاعر الماهر،والشاعر مخترع للغة، بمعنى أنه يوظفها توظيفاً خاصاً يتلاءم مع تجربته، فلغته الشعرية منسجمة من خلال الكلمات وما يمكن أن توحيه[١] ".

سأتناول في هذا الفصل اللغة عند محمود درويش، بوصفها أحد عناصر الرمز الأساسية، وكيف ساهمت في بناء الرمز. إذ تعد اللغة عنده متجددة وفي تجاوز دائم، حيث لم تغفل القديم، وبنى الحديث في صورة بلاغية، فنجد التطور اللغوي في شعره مستوعبا جوانب الحياة كافة، دون إهمال للسياق التاريخي، حيث أخذ درويش التاريخ مستلهما مفاهيمه الفكرية والعلمية والتقنية المعاصرة دون الإبتعاد عن الإرث العربي، فقد أعاد قراءته، فتعامل مع اللغة كفكرة، من خلال الاستفادة من إمكاناتها وطاقاتها، معتمداً اللعبة الفنية الخاصة باللغة، بتوليد معاني جديدة بصياغة لا تنقصها التجربة، التي شكلت العنصر الأساس في جعل اللغة حيوية الدلالة .

تميزت لغة القصيدة الدرويشية بالشفافية والبساطة والوضوح إلى حد يحاكي الكلام العادي أحيانا، وللشاعر مسوغات تمثلت "بتجريب اللغة الشعبية واستلهامها، تتصل بخصوصية التجربة الشعرية . فقد تجلت السمة الأسلوبية هذه في انتاج الشاعر في غضون معايشته الاحتلال وتنامي شعوره القومي والوطني ، مما دفعه- على الأغلب- الى الحرص على بقاء التواصل الفني مع المتلقي لتحقيق الوعي الجماهيري وفق الوجه الأيديولوجية من ناحية، ولتقريب قصائده من الوجدان الشعبي ، من ناحية أخرى، وذلك عبر تركيب شعري ينقل الكثافة الدلالية عمقا وشمولية، بقدر ما يوفرللعمل الابداعي شعرية على المستوى الفكري والجمالي والتواصلي" [٢] دون البعد عن العمق في المعنى ،مع إنتاج علاقات جديدة بين الألفاظ دون تكلف، وذلك مرده الحيوية في التصوير، وهو ما يمثله هذا المقطع من قصيدة " لاعب النرد".

"من أنا لأقول لكم

ما أقول لكم ؟

وأنا لم أكن حجرا صقلته المياه

فأصبح وجها

---

[١] الورقي، السعيد، **لغة الشعر الحديث**، ص٦٤

[٢] أبو خضرة، سعيد، تطور **الدلالات اللغوية في شعر محمود درويش**، دراسة أدبية ، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت،٢٠٠١، ص١٤٧

ولا قصباً ثقبته الرياح

فأصبح نايا...

أنا لاعب النرد ، أربح حينا وأخسر حينا[١]"

هنا يوظف محمود درويش مفردات بسيطة ،وهذا يتضح من خلال الكلمات التي يستعملها ضمن شعره مثل : "الحجر، صقلته، وجها، قصبا، ثقبته، أصبح، نايا"، فشعرية هذا التركيب تكمن في إسناد اللّفظ " الحجر " إلى الفعل " صقلته "، فاستبدال كلمة أخرى مكان " الحجر" في التركيب يزيل ما فيه من شعرية،لأنّ الوظيفة الدّلالية تنتج من خلال علاقة العناصر المكوّنة لهذا التركيب ، لذلك شكلت اللّغة بالنّسبة إليه أداة تصور حالة درويش في تبرءة الذات عن أية مسؤولية تعلقت بوجوده، وهذا واضح في قوله :

"كان يمكن أن لا يحالفني الوحي

والوحي حظ الوحيدين

إن القصيدة رمية نرد على رقعة من ظلام

تشع، وقد لا تشع

فيهوي الكلام

كريش على الرمل،

لا دور لي في القصيدة

غير امتثالي لايقاعها [٢]"

يجعل درويش من الحظ الآمر الناهي، مصرحا أن الشعر لعبة لغوية ، واللعبة بدورها معتمدة على الحظ ، وبهذا يسقط دوره في بناء قصيدته، بل يجعل ذاته منقاداً لأنغامها.

---

[١] درويش،محمود،**الديوان الأخير**،لاعب النرد،ص٣٥
[٢] درويش،**محمود**،**الديوان الأخير**،لاعب النرد،ص٤٣

الصّورة الشّعرية

تعددت تعريفات الصورة الشعرية من ناقد لآخر و لم تقف عند تعريف واحد، فنجد "عبد القاهر الجرجاني" يعرّفها بأنّها " تمثيل وقياس لما نعمله بعقولنا على الذي ندركه بأبصارنا"[١]، فهو يعتبرها عنصرًا من عناصر التكوين النفسي الخاص بالتجربة الشعرية، كما يرى "الجاحظ " أيضا أنّ " الشعر صياغة وضرب من التصوير "[٢]، فالصورة الشعرية هدف يسعى الشاعر الى تحقيقه من خلال بنائه الشعري .

ويرى" باوند " أن الصور هي :" تلك التي تقدّم تركيبة عقلية عاطفية في لحظة من الزمن "[٣]، ذلك لأن الشاعر لا يجد مجالا يعبر فيه عن مشاعره وأحاسيسه سوى الصورة التي تعكس الواقع العقلي والعاطفي في قالب يستوعب المزج بينهما .

فالصورة الشعرية بناء مكون من اللغة والبيئة وموقف المبدع منها في حالة الإبداعية، وهذا مايتضح في شعر محمود درويش التي يعدّها "تأليفاً وتمازجاً بين عناصر تنفتح فيما بينها حدود الكلمات، وتمتد لتنقل الصّورة من وحدتها الصّغرى التي يجري التأليف بينها في مرحلة من مراحل إبداعها، باعتبارها مجموع الوحدات التي تنبني عليها بوصفها سياقا، كحركة أوفعل، فتحلّ وحدات الصورة في شبكة من العلاقات تفقد بداخلها دلالاتها الجزئية وتنحرف في تيار دلالي عام يمثل حركة الصورة وفعلها الجمالي في النص "[٤] فدرويش يبعد الكلمات عن دلالاتها المعجمية ويقحمها في سياق آخر مما يجعلها تحمل مدلولات جديدة خاصة به، يختلط فيها الواقع الوجودي بالجمالية. مما يكسبها حركة ويضفي عليها مدلولات جديدة يمزج فيها بين الواقع الوجودي والجمالي.

تعد الصورة الشعرية النقطة المركزية التي يبنى عليها النص الشعري، مما أدى الى انشغال النقاد بها وذلك لأنها مرتبطة " برؤية الشاعر للعالم الموضوع ودور الخيال في إبداعه عبر موهبة (الكفاءة) للشاعر، وهو مفهوم يتكأ أساسا على منظور يتماشى مع النشاط الفلسفي، فالصورة الشعرية تشكيل لمعطيات عمليتين تمثلان جناحي الوعي الإنساني بنفسه وبمعامله، هما

---

[١] محمد خالد عوّاد الحيصة، **البناء الفني في شعر عمر أبو ريشة**، "رسالة ماجستير"، تخصص لغة عربية وآدابها ، كلية الآداب والعلوم، جامعة الشّرق الأوسط ، ٢٠١١، ص ١١٣.

[٢] نفسه،ص١١٣

[٣] عن فاروق مغربي، "**الأسس النّقدية في كتاب الشعر العربي المعاصر**: قضاياه ومظاهره الفنية للدكتور عز الدّين اسماعيل، ص ١٠٦.

[٤] مجموعة من الكتّاب، **محمود درويش المختلف الحقيقي دراسات وشهادات**، ط١، دار الشروق، الأردن، ١٩٩٩، ص ١٦٤.

عمليتي الإدراك"Perception" والتخيل "Imagination"[1] فالصورة الشعرية مرآة تعكس ما بداخل الشاعر من أحاسيس وأفكار.

أما الخيال فيشكل الركيزة الأساسية التي تتكىء عليها الصورة الشعرية، حيث "يقوم بالدور الأساسي في تشكيل الصورة وصياغتها، فهو الذي يلتقط عناصره من الواقع المادّي الحسي وهو الذي يعيد التأليف بين هذه العناصر والمكونات لتصبح صورة العالم الشعري الخاص بالشاعر بكل ما فيه من مكونات شعورية ونفسية وفكرية "[2] فالشاعر يجعل من الخيال أداة راسمة تكوّن الصورة الشعرية، مما يؤدي الى بناء عالم خاص به يتسع فيه المكان للعناصر الشعورية والنفسية والفكرية.

أنماط الصورة الشعرية عند محمود درويش:

تمثل الصورة الشعرية بناءاً جديداً للعالم الموجود، فالشاعر يسعى إلى استعمال الواقع الوجودي، ضمن شروط يفرضها كالواقع الذي يشير إلى ثلاثة أنماط أساسية لتصويره جماليًا .

تحددت الصورة الشعرية عند درويش في ثلاثة أنماط تجسدت في الصورة الشعرية المتوسطة بين المطابقة والإيحاء والصورة الشعرية المتجاوزة والصورة الشعرية التشكيلية فالنمط الأول والثاني تصوير مطابق ومماثل للعالم الموضوعي، أمّا بالنسبة للنمط الثالث فهو قائم على علاقته مع التشكيل الفنّي، فدرويش يعبّر عن موقفه الخاص في لوحة فنية يستنطق من خلالها الواقع .[3]

١. الصّورة الشعرية المتوسطة بين المطابقة والإيحاء:

يتولد هذا النمط من الصورة الشعرية عند درويش من خلال مطابقة ومماثلة تعبيره الفكري والنفسي للواقع، حتى يصل إلى التصوير المأساوي للحالة التي تسيطر عليه، وهذه المطابقة ملمحا من الواقع، وتدخل أحيانا مجال التقريري إذا وصل المشهد ذروته في الإستيعاب.

---

(١) مجموعة من الكتّاب، **محمود درويش المختلف الحقيقي دراسات وشهادات**، ص ١٦٣.
(٢) نفسه ، ص ١٦٣ .
(٣) نفسه، ص٦٥

وكمثال على هذه الصورة الشعرية نذكر مقطع من قصيدة (لاعب النرد) يقول:

"ومشى الخوف بي ومشيت به

حافيا، ناسيا ذكرياتي الصغيرة عما أريد

من الغد – لا وقت للغد-

أمشي/ أهرول/ أركض/ أصعد/أنزل/ أصرخ/ أنبح/ أعوي/أنادي/ أولول

أسرع/ أبطىء/ أهوي/ أخف/ أجف/ أسير/ أطير/ أرى/ لا أرى/ أتعثر/أصفر

أخضر/ أزرق/ أنشق / أجهش/ أعطش/ أتعب/ أسغب/ أسقط/ أنهض/أركض

أنسى/ أرى/ أتذكر/ أسمع/ أبصر/ أهذي/ أهلوس/ أهمس/ أصرخ/ لا أستطيع

أئن/ أجن/ أضل/ أقل/ وأكثر/ وأسقط/ أعلو/ وأهبط/ أدمى/ ويغمى علي.[١]"

يقدم درويش صورة مطابقة تميل إلى الإيحاء نحو مسيرة حياته، فنرى الحركة بين الحدث والآخر حتى الوصول إلى ما وصل اليه في تصوير ينقل الواقع مصطحبا حالته المرضية التي تسيطر عليه.

وفي توظيف آخر يستعمل درويش الصورة الشعرية كأداة تساعده في رسم الواقع مستنداً إلى لغة بسيطة تميل إلى الأسلوب الشعبي، بهدف نقل الواقع دون النظر إلى جمالية التصوير ومثال ذلك قوله في قصيدة " لا عب النرد":

"وورثت ملامحها والصفات

وأمراضها:

خللا في شرايينها

وضغط دم مرتفع

خجلا في مخاطبة الأم والأب

والجدة- الشجرة

---

[١] درويش، محمود، **الديوان الأخير**، لاعب النرد، ص٤١

أملا في الشفاء من الإنفلونزا

بفنجان بابونج ساخن[١]"

يبتعد درويش عن الفصيح للغة منتقلاً بها إلى الاستعمال الشعبي، مما يسهم في نقل الصورة كما هي دون أن يعدل عليها، وهذا ما يجعل الواقع أكثر وضوحا .

٢. الصورة المتجاوزة

في هذا النمط يتجاوز درويش اللغة المطابقة للواقع ، فيخرج الكلمات من دلالاتها البسيطة، مضيفا دلالات جديدة وذلك من خلال توظيفها في سياق كاستعماله للغة الرمزية من حيث توظيف الأساطير[٢]. وهو ما يبينه المقطع الآتي من قصيدة : لاعب النرد

"نسميه خادم آلهة الأساطير

نحن الذين كتبنا النصوص لهم

واختبأنا وراء الأولمب.. [٣]"

يوظف درويش كلمات تجاوزت معناها المتواضع عليه، فأكسبها دلالة جديدة وذلك من خلال الجملة الشعرية التي وظفت فيها ، ممّا أكسبها بعدًا رمزيّا يندرج تحت بنائها الأسطوري باستحضار للأساطير والآلهة، والأولمب، وخدمت الآلهة، أملا في الوصول الى المكان الذي يقف فيه بين الحياة والموت.

٣. الصورة التشكيلية

يجعل درويش من فن الرسم أداة مساعدة في تشكيل الصورة التشكيلية من خلال اللغة، فهو هنا يعيد رسم الواقع بريشة الشاعر المبدع، بعيدا عن تصوير الواقع كما هو وإنما يرسمه بعينه ، معتمدا على عنصر الخيال، فدرويش صاحب موهبة في الرسم منذ الطفولة ، ولعلها السبب في إبداعه للصورة التشكيلية[٤]

---

(١) درويش، محمود، **الديوان الأخير**، لاعب النرد،٣٦

(٢) ينظر: مجموعة من الكتّاب ، **محمود درويش المختلف الحقيقي دراسات وشهادات** ، ص ١٨٥.

(٣) درويش، محمود، **الديوان الأخير**، لاعب النرد، ص٤٢.

(٤) ينظر: مجموعة من الكتّاب ، **محمود درويش المختلف الحقيقي دراسات وشهادات** ، ص ٢٠٨.

ومن أمثلة الصورة التشكيلية التي أوردها في قصائده تلك التي يُظهر فيها جميع تقنيات فنّ الرّسم أو التشكيل من عناصر وأبعاد وألوان، وتُجتمع لتكوين لوحة فنية.

يقول درويش في قصيدة " فروسية ":

"غربا، تستحم الشمس في البحر

وشرقا، ينبت الليل بطيئا خلف حرش السنديان

وشمالا، غيمة تبحث عن أترابها

وجنوبا، شارع يفضي إلى أشيائنا في اللامكان

وإلى الأعلى، طريق اللازمان[١]"

يرسم درويش بكلماته لوحة فنية تصور الواقع في صورته التشكيلية التي ترسم وتعبر عن الواقع الذي يمر به والحالة النفسية التي تسيطر عليه ، وهذا ما توضحه المفردات التالية :

(غربا وشرقا وشمالا وجنوبا والأعلى)، وكل هذه المفردات تجعل من درويش رسّاما يرسم واقعه بكلماته التي تحاكي الواقع، فتجعله لوحة فنّية، فهو يحيط بالمكان ضمن اتجاهاته، مما يجعل من الصورة أكثر دقة ووضوحا، مع تجاهل درويش الإتجاه المقابل" للأعلى" وذلك لأنه يعتبر "الأسفل" خروجا من حدود الصورة، وهذا ما يرمز اليه من خلال لوحته الشكلية التي تعطينا مدى التأثر بالمرض والتفكير المستمر بالموت .

الإيقاع

يمثل الإيقاع ركيزة أساسية للشعر، حيث تبنى القصيدة وتتماسك أجزاؤها منذ البداية حتى النهاية ، فيشكل الإيقاع بنية جمالية متكاملة، تحدث الشعور بالمتعة والارتياح لدى المتلقي، ولعل زيادة الايقاع والموسيقى يجعل القصيدة متميزة، بكثافة الخيال وسعته، وجمال الصورة وبلاغتها.

وحسب ابن منظور فالإيقاع هو "الميقع والميقعة ،كلاهما المطرقة، والايقاع مأخوذ من اللحن والغناء وهو ان يوقّعها ويبينها"[٢]، وقد عرف (السّجلماسّي) الشعر بأنه "الكلام المخيّل

[١] درويش، محمود، **الديوان الأخير**، فروسية،ص١٢٣/١٢٤

[٢] ابن منظور:**لسان العرب**،ج . ٦ ،مادة (وقع) دار صادر بيروت، ١٩٩٧،١ ص٤٧٥

المؤلّف من أقوال موزونة ومتساوية، وعند العرب مقفاة"[١]، فالشعر معتمد على وزن يؤلف بين مفرداته.

وقد ذهب علماء البلاغة والعروض في تعريف الإيقاع ،وبأنه أشمل من الوزن ،مع أن الإيقاع في المعاجم العربية بقي تابعاً للمفهوم الذي جاء به الخليل بن أحمد الفراهيدي في كونه "حركات متساوية الأدوار، لها عودات متوالية"[٢] . ويمكن القول: إن أكثر المحاولات في تعريف الإيقاع دقة، تلك التي قام بها حازم القرطاجنّي، فالشعر عنده يتكون من "التخاييل الضرورية وهي تخاييل المعاني من جهة الألفاظ ،وتخاييل اللّفظ في نفسه، وتخاييل الأسلوب، وتخاييل الأوزان والنظم"[٣]، فهو يفرق بين الوزن والنظم، والذي يشكل جملة من الخصائص الصوتية والإيقاعية المنتظمة، دون إهمال الإيقاع البلاغي، والتي تقوم على التخييل و"معرفة جهات التناسب في المسموعات والمفهومات"[٤]، ويربط القرطاجنّي بين المستوى الدلالي والنظمي، من حيث حركات الألفاظ والعبارات.

فالإيقاع " متغيّر بتغيّر طبيعة العلاقات بين الأشياء التي تشكل الإيقاع وتفرض ملامحه ومواصفاته من حيث السرعة والبطء أو الهدوء أو الصخب" [٥] ومنه فان الايقاع لايحمل صفة الثبات وإنما يصيبه التغير وفق نفسية الشاعر فهو يتناسب معها، فقد ينخفض أو يرتفع بما ينسجم مع الحالة التي يعكسها الشاعر .

حاول الشعراء المعاصرون التحررمن الشكل القديم للقصيدة، وذلك بهدف جعل الإيقاع ممثلا لرؤية الشّاعريصرح بهاعن حالته النفسية التي تسيطر عليه، وقد اتخذت "نازك الملائكة" موقفا من هذا التّجديد باعتباره "ظاهرة عروضية قبل كل شيء، ذلك أنّه يتناول الشّكل الموسيقي للقصيدة ، ويتعلق بعدد التفعيلات في السّطر ويُعنى بترتيب الأسّطر والقوافي وأسلوب استعمال التنوير والزحاف والوتد وغير ذلك ممّا هو قضايا عروضية بحتة. إننا مع الشّعر الحر إزاء دعوة إلى دراسة الإمكان التي يحفز الشّعر العربي ".[٦] فالشّعر الجديد وفقا لمنظور نازك الملائكة هو

---

[١]السجلماسي، أبو محمد القاسم : **المترع البديع في تجنيس أساليب البديع،تح علال الغازي**،مكتبة المعارف الرباط ١٩٨٠،ص٢٨١

[٢] ابن سيده : **المخصص**،السفر الثالث،مادة (وقع)،دار الفكر،بيروت . ١٩٧٨، ص٢٢٨

[٣]القرطاجني، حازم :**منهاج البلغاء و سراج الأدباء**،تح/ محمد الحبيب بن الخوجة،دار الغرب الإسلامي،بيروت،١٩٨٦ ،ص٨٩

[٤] نفسه،ص٨٩

[٥]أبو حمادة ،عاطف،" **البنية الإيقاعية في جدارية محمود درويش**"، مجلة جامعة القدس المفتوحة للأبحاث والدّراسات "، ع ٢٥ ، ٢٠١١، ص٦٠ .

[٦]الجزّار محمد فكري،، **لسانيات الاختلاف، كتابات نقدية شهرية**،ع ٤٣، الهيئة العامة لقصور الثقافية، القاهرة، ١٩٩٥، ص ٣٠.

ظاهرة عروضية يبنى الوزن وفقا للترتيب العددي الخاص بالتفعيلة على الطول السّطر الشّعري، والهدف من الزحافات والعلل معرفة الاستعمالات المتعددة للبحور الشعرية .

يعتمد الشاعر في البناء الإيقاعي على نوعين من البحور: الصافية والتي تبنى على تفعيلة واحدة، ومنها :(الرجزو الرمل والوافر و الكامل و المتقارب والهزج والمتدارك و الخبب)، أمّا البحور الممزوجة تقوم على تفعيلتين، ومنها: (المديد و البسيط و السريع و المنسرح و الخفيف، الطويل و المقتضب و المجتث) [١].

كما تذهب نازك الملائكة إلى أن الشعر الحر لا ينظم إلاّ على أوزان البحور الصافية، أمّا البحور الممزوجة فقد خصتها على البحر السريع والوافر، وما تبقى من البحور الأخرى فلا يمكن أن ينظم عليها الشعر الحر، وذلك لأنّ الإيقاع لا يتكرر فيها، على العكس من البحور الأخرى التي تتكرر وتتعدد [٢].

يحاول الشعراء التخلص من قيود القصيدة القديمة من حيث الشكل،مما يسهم في ظهور محاولات عديدة خاصة بالشعر بتنويع يصيب التفعيلة، وشكل وزن البحر السريع الوزن الذي أقام عليه الشعراء الإيقاع لشعر التفعيلة وهو على صيغة مستفعلن، مستفعلن، مفعولات، ثم إبدال التفعيلة الأخيرة مفعولات بالتفعيلة فاعلن ، كما أن نازك الملائكة رأت أنه لابد من تكرار تفعيلة "فاعلن في نهاية كل سطر مع الحريّة في الاستعمال العددي لتفعيلة مستفعلن.[٣]

مراحل تطور القصيدة الدرويشية:

من خلال تتبع أشكال التجديد والتطوّر في موسيقى شعرنا المعاصر نستطيع تحديد ثلاث مراحل أساسية لتطوير القصيدة الدرويشية وهي كالآتي:

أ- مرحلة القصيدة التقليدية:

وهي مرحلة البيت الشعري الذي يتكون من شطرين، ومحمود درويش من الشعراء الذين احتكوا بالتراث الثقافي، فهو يعترف بذلك حيث يقول: "لقد تربينا على أيدي الشعراء العرب القدامى والمعاصرين، وحاولنا التعرف على روّاد هذا الشعر في العراق وفي مصر ولبنان و

(١) انظر: أبو حميدة ،محمد صلاح زكي،**الخطاب الشعري عند محمود درويش دراسة أسلوبية** ، ٢٠٠٠، ص٣٦١.
(٢) انظر: عيسى، فوزي سعد، **العروض العربي ومحاولات التطور والتجديد فيه**، دار المعرفة الجامعية، جامعة الإسكندرية ،١٩٩٨م، ص٢٤٢،٢٤١
(٣) انظر: عطية ، عبد الهادي عبد الله ، **ملامح التجديد في موسيقى الشعر العربي** ، د ط ، بستان المعرفة ، جامعة الإسكندرية ،٢٠٠٢، ص٩٢.

سوريا، ونحن لا يمكننا أن نعتبر أنفسنا إلّا تلامذة لأولئك الشعراء"[١]، فدرويش يصرح بأن تجربته اتكأت على تجربة الشّعراء القدامى والمعاصرين .

شكل احتكاك درويش بالتراث العربي أثرا كبيراً على شعره ، وقد تجلى ذلك في قصيدته العمودية التي اتصفت بخصائص القصيدة التقليدية، وقد ظهرت في ديوانه "عصافير بلا أجنحة" ١٩٦٠م ، وفي بعض قصائده من ديوان" أوراق الزيتون" ١٩٦٤م [٢] ومنها مايقوله:

"حملت صوتك في قلبي وأوردتي فما عليك إذا فارقت معركتي

كلّ الرواية في دمي مفاصلها تفصل الحقد كبريتاً على شفتي!

أطعمت للرّيح أبياتي وزخرفها إن لم تكن كسيوف النّار... قافيتي !

آمنت بالحرف إما ميتا عدمًا أو ناصبا لعدوي حبل مشنقة

آمنت بالحرف نارا لا ضير اذا كنت الرماد أنا ....أو كان طاغيتي!

فإن سقطت ....وكفي رافع علمي يكتب النّاس فوق القبر ...لم يمت

قامت هذه القصيدة على نظام القصيدة القديمة التي تعتمد في بنائها على سطرين متوازنين، وعلى وزن واحد وهو وزن بحرالبسيط ، والاعتماد على قافية واحدة وروي واحد"[٣]

---

[١]أبو حميدة ،محمد صلاح زكي ، **الخطاب الشّعري عند محمود درويش دراسة أسلوبية** ،ط١،مطبعة المقداد،غزة،٢٠٠٠، ص ٣٣٠

[٢] انظر: النّقاش ، رجاء ، **محمود درويش شاعر الأرض المحلتة** ، ط٢، دار الهلال ،١٩٧١ ، ص ١٢٢.

[٣] انظر: أبو حميدة ، محمد صلاح زكي ،**الخطاب الشعري عند محمود درويش دراسة أسلوبية** ، ص ٣٣٢.

ويرى الباحث أن محمود درويش في قصائده الأخيرة قد خرج عن البناء التقليدي للقصيدة العربية، وإنما جاء التقليد والتأثر بالموروث من خلال انماط أخرى بعيدة عن نمط البناء التقليدي ، حيث نرى درويش يعيد الطلل القديم، حتى يحتل مكانه في قصائد الرحيل الأخير له ومنها ما قاله في "طللية البروة":

" يا صاحبي قفا ....لنختبر المكان على

طريقتنا : هنا وقعت سماء ما على

حجر وأدمته لتبزغ في الربيع شقائق

النعمان ... (أين الآن أغنيتي؟).[١]"

يظهر في المقطع السابق أن محمود درويش يستحضرالوقوف على الأطلال، ومخاطبة الأصدقاء المتخيلين خارجا عن توظيف الوزن التقليدي العربي، فدرويش يعيد القصيدة القديمة بطريقته، فهو لايعيدها بصورتها وإنما يضع بصمته، فالأصحاب لم يحضروا للبكاء، لأن المكان مبهم المعالم، ودرويش لا يملك حقيقته الحدودية.

ويرى الباحث إن استرجاع الأسلوب ضروري؛ لأنه ينسجم والحالة النفسية لدرويش التي تتطلب عودته الى الماضي واسترجاع الذكرى، مما جعله يتكىء على الأسلوب التقليدي في الوقوف والبكاء .

ب- مرحلة السطر الشّعري:

ينتقل درويش إلى بنية موسيقية جديدة، وهي" المرحلة التي فتت فيها البنية العروضية للبيت واكتفى منها بوحدة من وحداتها الموسيقية هي التفعيلة، تقوم وحدها في السّطر أو تتكرر في عدد غير منضبط في بقية السطور"[٢] .

فدرويش يهدف هنا إلى تغيير في البنية الإيقاعية للقصيدة التقليدية، فكانت الكتابة على شكل جديد يلائم قالبه الموسيقى والإيقاعي، فيصرح درويش عن تجربته قائلا :" وهكذا أرى أنّي

---

[١] درويش ، محمود ، **الديوان الأخير**، طللية البروة ، ص١٠٩/١١٠

[٢] عطيه ، عبد الهادي عبد الله ، **ملامح التجديد في موسيقى الشعر العربي** ، ص ٩٤

خطوت خطوة نحو المزج بين الأشياء ، مما استدعى صيغة أكثر مرونة تتّسع لحركة المزج ، وقد حدث ذلك بمناسبة التلقائية ، إذ لا خيار لك وسط هذه الحركات والرموز أن تقرر شكلا "[١]

ففي قصيدته "مديح الظل العالي " ، التي لم يخرج بها عن الإيقاع التقليدي ، يعتمد على القافية ذاتها في الأسطر، والحفاظ على وحدة التفعيلة ،دون المزج بين البحور[٢].

وتمثل قصيدة درويش" إلى القارىء" هذه المرحلة يقول:

"الزنبقات السّود في قلبي

وفي شفتي ....اللّهب

من أي غاب جئتني

يا كلّ صلبان الغضب ؟ [٣]"

بنيت هذه القصيدة على البحر "الكامل " ، فقد اعتمد الشاعر على تفعيلة واحدة وهي " متفاعلن " من أوّل القصيدة إلى آخرها .

لم يغفل درويش استخدام هذا النمط في ديوانه الأخير حيث يقول في قصيدة " كلمات" :

"كلمات كلمات ...تسقط الأوراق/

أوراق البتولا شاحبات، ووحيدات

على خاصرة الشارع / ذاك الشارع

المهجور منذ انتهت الحرب.[٤]"

جاءت هذه القصيدة على البحر "الرمل " ، فقد اعتمد الشاعر على تفعيلة واحدة وهي " فاعلاتن " من أوّل القصيدة إلى آخرها، مع التلاعب في عددها من سطر إلى آخر. ماحقق تمايزا موسيقيا إضافة إلى التمايز التعبيري الذي وضح حالة اليأس والاستسلام .

---

[١] أبو حميدة ، محمد صلاح زكي ، **الخطاب الشّعري عند محمود درويش دراسة أسلوبية** ، ص ٣٣٦.
[٢] انظر: نفسه ، ص ٣٣٨.
[٣] درويش، محمود، **الأعمال الكاملة**،ج٢، دار الثقافة، لندن،٢٠١٢ ، ص ١٥.
[٤] درويش، محمود، **الديوان الأخير**، كلمات،ص١٥٣

ج- مرحلة الجملة الشعرية:

الشاعرفي هذه المرحلة وجد نفسه فيها ملزمًا على التطوير من خلال الابتعاد عن نظام السطر الشعري ، لأنّ الوقفة الشعورية للشاعر قد تستلزم أكثر من سطر ، أمّا في الجملة الشعرية فقد تبدأ التفعيلة في السطر الأوّل وتنتهي في بداية السطر الذي يليه منسجمة مع نهاية الدفقة الشعورية [١].

يقول محمود درويش في قصيدة "أنا يوسف يا أبي ":

"أنا يوسف يا أبي

يا أبي إخوتي لا يحبونني ،لا

يريدونني بينهم يا أبي

يعتدون عليّ ويرمونني بالحصى والكلام [٢]"

من خلال المقطع السابق نرى الأسطر تشكل جملة كبيرة، بحيث لايمكن الوقوف على سطر، فكل سطر يرتبط بمن يليه ارتباطا إيقاعيا ودلاليا .

وفي قصيدة "فروسية" يقول درويش:

"دَهِشاً من خفة الأشياء

أوقفت حصاني

عند نبع،

وترجلت، تأملت طويلا

ذوبان الضوء في الماء

الذي يضحك[٣]"

---

[١]انظر: أبو حميدة، محمد زكي صلاح ، **الخطاب الشعري عند محمود درويش دراسة أسلوبية** ، ص ٣٣٩.

[٢] حمود،عبد الحليم، **محمود درويش حناجر تلتقي لتكتمل الصّرخة** ، ط١ ، دار البحار ، بيروت ،٢٠٠٩ ، ص٢٨٨.

[٣] درويش ، محمود،**الديوان الأخير**، فروسية،ص١٢٣

تعدّت القصيدة الدرويشية المراحل الثلاث التي حدّدها النقاد من خلال دراساتهم لتطور القصيدة المعاصرة إلى مرحلة أخرى ، وهي مرحلة القصيدة الشعرية القصيرة .

التناص

يعد التناص من الظواهر اللغوية واسعة الانتشار في الشعر الحديث، وهو "أن يتضمن نص أدبي ما نصوصاً أوأفكاراً أخرى سابقة عليه عن طريق الاقتباس أوالتضمين أوالتلميح أوالإشارة أوماشابه ذلك من المقروء الثقافي لدى الأديب، بحيث تندمج هذه النصوص أوالأفكارمع النص الأصلي وتندغم فيه ليتشكل نص جديد واحد متكامل"(١). ويقدم التناص فرصة حقيقية للمتلقي ليتبين مواطن الالتقاء والحوار مع النصوص السابقة، ويكشف عن مدى تطور لغة الشاعر وطريقته في بناء قصيدته، ويكشف عن مصادر معرفته وثقافته ويدفع المتلقي ليثقف نفسه بثقافة الشاعر(٢).

وقد اعطى بارت للتناص مفهوماً اوسع من خلال نظرية التلقي، إذ قسمه إلى قسمين وهما: مخزون المؤلف الثقافي، ومخزون المتلقي الثقافي الذي قد يكون مختلفاً عن المؤلف مما ينتج نصاً مختلفاً بشكل او بآخر عن نص المؤلف"(٣).

ويعد التناص ظاهرة لغوية معقدة "لأننا عندما نقرأ نتاجاً فإننا نقرأ دوماً أكثر من نتاج بكثير: إننا ندخل في اتصال مع الذاكرة الأدبية: ذاكرتنا الخاصة، ذاكرة المؤلف، ذاكرة النتاج نفسه؛ فالأعمال التي سبق لنا أن قرأناها، وحتى سواها، تكون حاضرة في قراءتنا وكل نص هو كتابة مخطوطة فوق أخرى"(٤)

حيث إن استثارة النصوص المرجعية تجعل المتلقي في مواجهة البحث عن علاقات استعارية ومجازية بين النصين، وهذا بدوره يحقق لّذة الكشف والمعرفة للفوارق الدقيقة في جمالية البنية بين النصين. وتكمن ميزة التناص في لانهائيته، حيث يتجاوز النص حدود التاريخ، ليفتح آفاقا جديدة لنصوص أخرى، فكل أثرأدبي إنساني قابل للتناص(٥).

ويرى الباحث انتشار التناص في شعر محمود درويش، يعود للثقافة الواسعة التي كان يمتلكها، والى الوعي الجاد بالأهمية الثقافية للإبداع. إذ عمل درويش على إعادة إنتاج ما سبقه وما

(١) الزعبي، احمد، **التناص نظرياً وتطبيقياً**، مكتبة الكتاني، إربد، الأردن، ط١، ١٩٩٥، ص٩
(٢) صالح، عالية، **مجلة جامعة دمشق**، مجلد ٢٦، العدد ٣والعدد٤، ٢٠١٠، ص١٦
(٣) انظر: مراشدة، عبد الباسط: **التناص في الشعر العربي الحديث**، ص ١٨
(٤) نزفيتان، تودوروف، **نقد النقد**. تر.سامي سويدان، مركز الإنماء القومي، بيروت، ط١، ١٩٨٦، ص ٩٤
(٥) انظر: صالح، عالية، **مجلة جامعة دمشق**، ص١٧

عاصره من نصوص سواء كانت مكتوبة أو غير مكتوبة أو شعبية، والتي "من شأنها أن تمنح النص الشعري خصوصية التشكيل وتنفي، بالتالي، اقتصاره على الدلالة الحقيقية التي تضع الاستخدام الشعري للنص المستدعى في دائرة الاعادة والتكرار من غير اغتناء بالدلالة الايحائية الناجمة عن التحويل"[١].

ويتضح " أن محمود درويش قد استطاع أن يتجاوز حدود الجمود في تلقي الموروث الأدبي وقيوده، لينتج نصاً جديداً غنياً بالإيحاءات والدلالات والحياة على نحو حفظ للنص الأدبي المستحضر قيمه الجمالية والفنية والتاريخية، ولتجربة درويش خصوصيتها وحضورها"[٢]، ومن ذلك قوله في قصيدة (كأن الموت تسليتي):

"وكل ما يتمنى المرء يدركه

إذا أراد، وإني ربّ أمنيتي[٣]"

عند قراءة هذا المقطع يسترجع القارئ بذاكرته بيتا مشابهاً من الشعر القديم ما يجبره على مراجعة هذا البيت في مكانه فيراه موجوداً لدى المتنبي [٤] حيث يقول:

"ما كل ما يتمنى المرء يدركه

تجري الرياح بما لا تشتهي السفن[٥]"

حيث أعاد محمود درويش بناء دلالة جديدة مختلفة عن ما سبق، وهذا بخلاف ما يتوقعه القارئ، فهو يبوح بعجزه عن تحقيق أمنياته بقدرته الذاتية فقط رابطا ذلك بإرادة الله. ونتج هذا بفعل المام درويش بمفاهيم الجمالية الشعرية ،محققا تمازجاً بين دلالة القديم والجديد.

ويلحظ "الانتفاع من التراكيب اللغوية ودلالاتها المستهلكة أو التقليدية، و إذكائها بقدرات تعبيرية وجماليات شعرية متجددة، في تناصه مع الكناية التي تظهر في قول امرئ القيس"[٦]:

"وتضحي فتيت المسك فوق فراشها

نؤم الضحى لم تنطق عن تفضل[٧]"

---

[١] أبو خضرة، سعيد، **تطور الدلالات اللغوية في شعر محمود درويش**، ص١٤٩

[٢] رحاحلة، زهير، **تجليات التناص في ديوان محمود درويش الأخير**، دراسات، العلوم الإنسانية والاجتماعية، مجلد ٤٢، العدد ٢، ٢٠١٥، ص٤٦٦

[٣] درويش، **الديوان الأخير**، كأن الموت تسليتي، ص ١٤٨

[٣] انظر: رحاحلة، زهير، **تجليات التناص في ديوان محمود درويش الأخير**،ص٤٦٦

[٥] المتنبي، **شرح ديوان المتنبي**، عبد الرحمن البرقوقي، ط١، ج٤، دار الكتاب العرب، بيروت،١٩٨٦، ص ٣٦٦

[٦] رحاحلة ، زهير، **تجليات التناص في ديوان محمود درويش الأخير**، ٤٦٦

[٧] امرؤ القيس، **شرح ديوان امرؤ القيس**، مصطفى عبد الشافي، دار الكتب العلمية،ط٥،ج١، ٢٠٠٤، ص١١٦

فيأخذ محمود درويش "الدلالة القديمة، وينسجها من جديد لتصبح جزءاً من تجربته، يخلو من مظاهر الإقحام أوالشذوذ"[1] ، حيث يقول:

"كان يمكن أن تسقط الطائرة

بي صباحا

فتأخرت عن موعد الطائرة[2]"

حيث إن الكناية (نؤوم الضحى) جاءت دالة على مأساة محمود درويش، في عدم تحقيق أمنياته، لاغياً بهذا التوظيف ما جاءت به عند أمرئ القيس من دلالة على الترف والرفاهية، التي تجعل من المتصف بها يتأخر في نومه.

وتجربة درويش "في التناص مع التاريخ واستحضاره لمعطياته ومكوناته كافة عريقة ممتدة، و وصل بها هذا الامتداد إلى ديوانه الأخير، ومن ذلك نقف على استحضار (الأندلس) التي أصبحت رمزاً يثير في الذاكرة والوجدان دلالات عدة"[3]، يقول درويش:

"جيتارتي فرسي

في الطريق الذي لا يؤدي

إلى أي أندلس

سوف أرضى بحظ الطيور وحرية الريح[4]"

فأصبحت الأندلس رمزاً دالاً على فقدان الوطن، وضياع الهوية، وهنا درويش يجعل من الطريق المؤدي اليها طريقاً للحرية، مع استمرار حالة الضياع في هذه الطريق.

ويستدعي درويش (سدوم) التي هي رمز تاريخي للمدينة الملعونة، الفاسدة والفاسد أهلها، فأصبحت دلالة على كل فاسد ومفسد[5]، يقول درويش:

"وراؤك يمشي أمامك. فانظر: سدوم

تمارين أولى على العبث البشري[6]".

يتناص درويش مع سدوم، بفسادها وفساد أهلها، مع تغيير إسمها بتعاقب الزمان، وجعلها عبرة يخاطب بها الكيان المحتل بالنظر اليها، بما يعطي أملاً بزواله.

---

(1) رحاحلة ، زهير، **تجليات التناص في ديوان محمود درويش الأخير**، ص٤٦٧

(2) درويش، **الديوان الأخير**، لاعب النرد، ص٥٤

(3) رحاحلة، زهير، **تجليات التناص في ديوان محمود درويش الأخير**، ص٤٦٧.

(4) درويش، **الديوان الأخير**، لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص٨١

(5) رحاحلة، زهير، **تجليات التناص في ديوان محمود درويش الأخير**،ص٤٦٨

(6) درويش، **الديوان الأخير**، تلال مقدسة، ص١٣٩

تعدّ أسطورة (نرسيس) واحدة من الأساطير التي ترمز إلى الغرور والإعجاب بالذات، و كان لها أكثر من حضور في الديوان الأخير لدرويش، ومن ذلك ما نقف عليه في قصيدة (لاعب النرد)[1] التي يقول فيها:

"هكذا أتحايل: نرسيس ليس جميلاً

كما ظن. لكنّ صنّاعه ورطوه بمرآته. فأطال تأمله

في الهواء المقطر بالماء...

لو كان في وسعه أن يرى غيره

لأحب فتاة تحملق فيه،

وتنسى الأيائل تركض بين الزنابق والأقحوان...

ولو كان أذكى قليلاً

لحطّم مرآته

و رأى كم هو الآخرون

ولو كان حراً لما صار أسطورة..[٢]"

يظهر المقطع السابق في سياق رؤية محمود درويش لذاته، فهو يحاول نفي أي دور له في النهاية التي وصل إليها مستحضراً الأسطورة نرسيس ليدلل على فجائعية حب الذات، ومرارة الإنغلاق عليها[٣].

ويفيد درويش من الظلال الملحمية والتراجيدية المختزنة في دلالة المشهد الأسطوري عند هوميروس[٤]، فيقول:

"إن الزمان هو الفخ

قالت: إلى أين تأخذني؟

قال: لو كنتِ أصغر من رحلتي

هذه، لاكتفيت بتحوير آخر فصل

من المشهد الهوميري[٥]"

فيجعل درويش هذا المشهد الذي يحمل العجز والضعف والاستسلام، حاضراً في مشهده الختامي فيلتحم درويش مع هوميروس ليصبح التصوير واضحاً لهذا المشهد.

---

(١) رحاحلة، زهير، **تجليات التناص في ديوان محمود درويش الأخير**، ٤٦٨

(٢) درويش، **الديوان الأخير**، لاعب النرد، ص٤٩/٥٠

(٣) انظر: رحاحلة، زهير، **تجليات التناص في ديوان محمود درويش الأخير**، ص٤٦٨

(٤) انظر: نفسه ، ص٤٦٩

(٥) درويش، **الديوان الأخير**، لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص٧٧

نقف أيضاً على جمال التصوير والدلالة التي انتقاها درويش واستثمرها في رؤيته الشعرية، من خلال استخدامه للموروث الشعبي بمعتقداته وافكاره [1]، حيث يقول:

"وانتميت إلى عائلة

مصادفة

وورثت ملامحها والصفات

وأمراضها:

أولاً – خللاً في شرايينها

وضغط دم مرتفع

ثانياً – خجلاً في مخاطبة الأم والأب

والجدة – الشجرة

ثالثاً - أملاً في الشفاء من الإنفلونزا

بفنجان بابونج ساخن

رابعاً – كسلاً في الحديث عن الظبي والقبرة

خامساً – مللاً في ليالي الشتاء

سادساً – فشلاً فادحاً في الغناء...[2] "

يكشف لنا المقطع السابق عن التفاعل بين درويش وحشد من الموروثات الشعبية، كبعض أمراض الوراثة الشائعة بين الناس، ووقف على العادات والتقاليد المتعارف عليها في خطاب الأب والأم وكبار العائلة، وكذلك ممارسات الطب الشعبي كعلاج بعض الأمراض بالأعشاب، ويكتمل المشهد بصورة الشتاء عند عامة الشعب الذي يتسم غالباً بالطول والملل. وهذا الحشد والتناص الشعبي يعكس رؤية درويش لذاته، وبساطته وحقيقة انتمائه، نافياً أي تميز له عن غيره، وجواباً للسؤال الذي يفتتح به القصيدة ويكرره عدة مرات فيها (من أنا لأقول لكم/ ما أقول لكم؟... أنا مثلكم أو أقل قليلا)[3].

ويستغل درويش الأمثال والحكم الشعبية مستفيداً منها طاقاتها التعبيرية التي تحملها، بما تشكله من خلاصة التجارب الإنسانية، ومن ذلك ما نقف عليه في المقطع الذي يقول فيه:

"ألف عصفورة في يد

لا تعادل عصفورة واحدة

---

[1] انظر: رحاحلة، زهير، **تجليات التناص في ديوان محمود درويش الأخير**، ص٤٦٧

[2] درويش، **الديوان الأخير**، لاعب النرد، ص٣٦

[3] انظر: رحاحلة، زهير، **تجليات التناص في ديوان محمود درويش الأخير**، ص٤٦٩

ترتدي الشجرة[١]"

حيث يخالف المثل القائل (عصفور في اليد خيرٌ من عشرة فوق الشجرة)، إذ يرى أن ألف عصفورة في اليد ليست خيراً من عصفورة واحدة ترتدي الشجرة، وفي ذلك دلالة على جمال الحرية في عين درويش، والتي لا يراها غيره [٢].

وفي أحيان أخرى، نجد درويش يستخدم التناص الذاتي حيث يعود إلى نصوصه القديمة، مستحضراً منها ما يرى فيه امتداداً وتعزيزاً للنص الجديد. ومن ذلك ما نقف عليه في قصيدة (في رام الله) المهداة إلى سليمان النجاب[٣]، إذ يقول:

"ويقول لي: "ربيت خِشفاً في الحديقة
كنت أسقيه حليب الشاة ممزوجاً
بملعقة من العسل المخفف. كنت
أعطيه سريري حين يمرض "أيها
الطفل اليتيم أنا أبوك وأمك،
انهض كي تعلمني السكينة" لم
يمت مثلي ومثلك. نام مثل قصيدة
بيضاء كان آخرها سراب[٤]"

إن جزءا من المقطع السابق - مع بعض التغيرات الطفيفة- يعود إلى قصيدة (رجل وخشف في الحديقة) المنشورة في ديوان (لا تعتذر عما فعلت)، و الأمر يبدو و كأن دافعاً نفسياً أوشعوراً داخلياً تجاه رفيقه يتطلب تعبيراً، هو ما يجعل درويش يعود إلى صوغ تجربته في قصيدة جديدة مستعيناً بشيء من القصيدة السابقة[٥].

وفي قصيدة (لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي) يستدعي درويش من قصيدة (نسيت غيمة في السرير)، في المقطع الذي يقول فيه:

"عصافير زرقاء، حمراء، صفراء، ترتشف الماء من غيمة تتباطأ حين تطل على
كتفيك[٦]"

وأيضاً في مقطع آخر يستدعي من قصيدة (وأما الربيع)، حيث يقول:

---

(٣) درويش، **الديوان الأخير**، إلى شاعر شاب، ص١٤٣

(٢) انظر: رحاحلة، زهير، **تجليات التناص في ديوان محمود درويش الأخير**، ص٤٧٠

(٣) انظر: نفسه، ص٤٧٠

(٤) درويش، **الديوان الأخير**، في رام الله، ص١٢٠/١٢١

(٥) انظر: رحاحلة ، زهير، **تجليات التناص في ديوان محمود درويش الأخير**، ص٤٧٠

(٦) درويش، **الديوان الأخير**، لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص٧١

"وأما الربيع
فما يكتب الشعراء إذا نجحوا
في التقاط المكان السريع بصنارة
الكلمات[١]"

وفي عدم تغيير درويش في المقطعين كثيراً، ما يخبرنا بأنه رأى في المقاطع المستدعاة معان ودلالات، ما زالت قابلة للتجديد والتوظيف، بشكل يتلائم والقصيدة الجديدة.

استثمر محمود درويش في كثير من أعماله الشعرية المرجعيات الدينية، بدلالاتها المكتنزة، فكان التناص الديني، ومن مظاهر تجليات هذا التناص ما نقف عليه في قصيدة (لاعب النرد)[٢] التي يقول فيها:

"أعمّدُ ريشي بغيم البحيرة
ثم أطيل سلامي
على الناصري الذي لا يموت
لأن به نفس الله
والله حظ النبيين[٣]"

يأتينا المقطع السابق بشكل يعكس التوتر الذي كان يعيشه درويش في آخر مراحل حياته، حيث يستحضر طقوس التعميد دون دلالاتها، ثم يستحضر السيد المسيح من خلال لفظة (الناصري)، محاولاً التقريب بينه وبين المسيح في أن لدرويش حظاً في النجاة من الموت، والمسيح الذي لم يمت، لأن له حظاً نبوياً يفصل بين الموت والحياة. فهو يسعى من خلال هذا التناص الى البقاء والخلود.

"ونجده في مقطع آخر يقول:
لا دور لي في القصيدة
غير امتثالي لإيقاعها...
لا دور لي في القصيدة إلا
إذا انقطع الوحي
والوحي حظ المهارة إذ تجتهد[٤]"

---

(١) نفسه، ص ٧٣

(٢) رحاحلة ، زهير، **تجليات التناص في ديوان محمود درويش الأخير**، ص٤٦٥

(٣) درويش، **الديوان الأخير**، لاعب النرد، ص٤٢

(٤) درويش، **الديوان الأخير**، لاعب النرد، ص٤٣/٤٤

استغل درويش المفهوم الديني للوحي الإلهي والذي يختص به بعض الناس، ليصل إلى تفسير نبوغه وابداعه الشعري. وقد صاغ ذلك في قالب فلسفي لمنطقه ليفسر ويوضح فكرته من خلال مشاركتها مع المتلقي، فالشعر عنده كالوحي والذي يعتبره درويش حظ المهارة والاجتهاد[١].

التضاد

التضاد بمفهومه البلاغي القديم، يعني المقابلة أو المطابقة وما قاربهما من محسنات بديعية بدلالاتها التقليدية التي لا تتجاوز حدود الألفاظ. أما الدلالات النقدية القديمة الأقرب لمفهوم التضاد فنجد جذورها في الألوان البديعية التي أشارت إلى الجمع بين الشيء وضده أوالمعاني المتقابلة، وفي هذا المقام يقول قدامة بن جعفر:"التكافؤ- ويعني به الطباق والمقابلة - هذا أن يصف الشاعر شيئاً أويذمه، ويتكلم في أي معنى كان، فيأتي بمعنيين متكافئين، والذي أريد بقولي متكافئين في هذا الموضع: متقاومان، إما من جهة المضادة والسلب والإيجاب أو غيرهما من أقسام التقابل"[(٢)]، ويقول أبو هلال العسكري: "قد أجمع الناس أن المطابقة في الكلام هو الجمع بين الشيء وضده في جزء من أجزاء الرسالة، أو الخطبة أو البيت من بيوت الشعر مثل الجمع بين البياض والسواد"[(٣)]، وليس أوضح من كلام ابن رشيق القيرواني حين يقول: "هو جمعك بين الضدين في الكلام أو بيت الشعر"[(٤)]، ويقول حازم القرطاجني: "ولفظة المطابقة مشتق من قولك: هذا لهذا طبق، أي مقدار لا يزيد عليه ولا ينقص، وإذا كان حقيقة الطباق في مقابلة الشيء بما هو قدره ومن وفقه سمِّي المتضادان إذا تقابلا ولاءم أحدهما الوضع الآخر متطابقين"[(٥)].

إن اهتمام القدماء ظل مقتصراً على حدود رصد الطباق والمقابلة في البيت أو الجملة، في الإطار الزخرفي الخارجي المتصل بالألفاظ شكلاً، دون الالتفات إلى الوظائف التي تؤديها هذه المحسنات، والجماليات التي تثري بها بناء القصيدة إلا ما ندر، ويعلق علي عشري زايد على ذلك بقوله: "أما الطباق والمقابلة، فإن بناءهما على مجرد الجمع بين الضدين – في الطباق- أو مجموعة من الأضداد، أو استغلاله استغلالاً تعبيرياً، دون اشتراط أساساً لوجود تناقض واقعي بين السياق الشعري وبين هذه الأضداد، فكل ما كان يهتم به البلاغي القديم هو مجرد التضاد أو التقابل اللغوي بين مدلولي اللفظين أو مدلولات عدد من الألفاظ، حتى وإن نظمت هذه الألفاظ المتضادة في سياق واحد، لا يقوم على التناقض بل على التكامل، وهذا هو شأن معظم صور

---

(١) انظر: رحاحلة، زهير، **تجليات التناص في ديوان محمود درويش الأخير** ، ٤٦٥

(٢) ابن جعفر، قدامة، **نقد الشعر**، تحقيق: كمال مصطفى، القاهرة،١٩٦٣، ص ١٤٣

(٣) العسكري، ابو هلال، **الصناعتين**، تحقيق: مفيد قميحة، ط٢، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٤، ص ٣٣٩

(٤) القيرواني، ابن رشيق، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، ١٩٩٦ ، ج ٢، دار مكتبة الهلال، بيروت، ص٥

(٥) القرطاجني، حازم، **مناهج البلغاء وسراج الأدباء**، تقديم: محمد الحبيب ابن الخوجه، دار الغرب الإسلامي،١٩٨١، ص٤٨

الطباق والمقابلة– وإذن فهاتان الصورتان من وجهة نظر البلاغة القديمة محسنان شكليان جزئيان، لا هدف لهما سوى التحسين البديعي الشكلي ولا يتجاوز مداهما البيت أو العبارة"[١]، إن الدرامية والأفكار التي تحمل مضمون القصيدة المعاصرة، تتجاوز حدود الزخرف اللفظي بحيث يتحقق الوعي بأن "التفكير الدرامي هو ذلك اللون من التفكير الذي لا يسير في اتجاه واحد، وإنما يأخذ دائماً في الاعتبار أن كل فكرة تقابلها فكرة، وأن كل ظاهر يختفي وراءه باطن، وأن التناقضات وإن كانت سلبية في ذاتها، فإن تبادل الحركة بينها يخلق الشيء الموجب، ومن ثم كانت الحياة نفسها إيجاباً يستفيد من هذه الحركة المتبادلة بين المتناقضات"[٢]

ومن هنا تظهر القيمة الأساسية للتضاد من خلال القدرة على تجاوز الشكل إلى المضمون إيماناً بأن "التقابل في العبارة الشعرية الدرامية ليس مجرد تقابل ألفاظ وإنما هو –بصفة أساسية- تقابل أبعاد نفسية، فالألفاظ ذات التأثير الدرامي هي مجرد ثغرات أو منافذ يطل منها الإنسان على أجزاء من عالم الشاعر الداخلي"[٣].

ويتجلى في الديوان الأخير لمحمود درويش مجموعة من الثنائيات الضدية التي تسهم في إضفاء شعرية خاصة، ترتبط ارتباطا وثيقاً ببنيات النص ودلالاتها، التي تتجاوز البنية السطحية إلى البنية العميقة القادرة على خلق توازن بين باطن الشاعر وظاهره، وفي تدرج يناسب تنامي الحالة النفسية للشاعر، والتوتر الذي ترتكز عليه علاقته بالأشياء، ونظرتها الفلسفية لها.

ومع أن شعرية التضاد عند محمود درويش تقوم في الظاهر على بنيات تضاد صغرى وثنائيات عديدة تنتشر على مساحة الديوان إلا أن هذه البنى الصغرى تجتمع في بنى كلية، وثنائيات ضدية مركزية قادرة على تحقيق نظرة الشاعرالشمولية، ورؤيته المتكاملة للعلاقات الجدلية والصراعات التي يشحن به قصائده.

يكشف درويش عن تحولات حادة في رؤيته للكون والوجود، وحتى لذاته، وذلك لتأثره بمستجدات المرحلة الاخيرة من حياته، وتقلباته النفسية، وإحساسه بقرب الرحيل، والبعد بين حاضره وماضيه. فتظهر البنية الأساسية وهي الذات المتشظية التي تشكل أيقونة تضاد مركزية ديوانه الأخير[٤]. ويظهر جانب من هذه الصورة في قصيدة (أنا وآخري) حين يقول:

"وأنا واقفٌ، قرب نفسي، على أربع
هل يصدقني أحد إن صرختُ هناك:
أنا لا أنا

---

[١] زايد، علي العشري، **عن بناء القصيدة العربية الحديثة**، ط٢، مكتبة ابن سينا،٢٠٠٤، ص ١٣١
[٢] اسماعيل، عز الدين، **الشعر العربي المعاصر**، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية،القاهرة، ١٩٦٧، ص ١٣١
[٣] نفسه، ص ٢٩١
[٤] انظر رحاحلة، زهير، **تجليات التضاد في ديوان محمود درويش الأخير** ، العدد٢

وأنا لا هو؟[1]"

حيث ينفصل درويش عن نفسه ويقف أمامها، ويثير المتلقي بالتضاد حين يقول: (أنا لا أنا)، ويعمقه ب: (أنا لا هو)، ويظهر اتساع الفجوة بينه وبين ذاته وبين آخره، مقدار التأزم في الحالة النفسية التي كان يمر بها. وهذا الخلل في فهمه لذاته جعل درويش يتنقل من اليقين إلى الشك، حتى أصبح حقلاً من التناقضات والصراعات، وعكس اضطرابه على رؤيته للأشياء، ومن نماذج ذلك قوله:

"أرى أو لا أرى، ماذا يعدّ الليل
لي من رحلة جوية – بحرية.وأنا أمامهما
أنا أو لا أنا. عينان صافيتان، غائمتان،
صادقتان، كاذبتان عيناها. ولكن من هي؟[2]"

إن الثنائيات المتضادة التي أوردها في المقطع السابق، تؤدي بالمتلقي إلى حالة من الشك وغموض الرؤية، وكأن درويش أراد أن يشاركه المتلقي في حيرته، وهذه الحيرة ربما يكون مردها حالة الهذيان المرافقة لمرضه. ويعود درويش ليظهر شكه وفقدانه لليقين، بل ويعمد إلى بث الشك في نفس المتلقي بكل ما هو حوله، من خلال ايحاءاته الخارجة عن المألوف، مؤسساً يقيناً مضاداً لما هو معروف من علاقات، ومن ذلك قول:

صدّقت أغنيتي القديمة كي أكذب واقعي[3]

حيث يظهر سعي درويش للهروب من حاضره والخلاص منه، من خلال إثارته للشك في صدقه، وارتداده للماضي.

ودرويش في حديثه عن الموت والآخرة، يتحدث بصورة من عاين الموقف، إذ كان لحادثة إصابته بنوبة قلبية، وقعاً في نفسه، جعلته يغير نظرته للماضي والحاضر، ويظهر التضاد في رؤيته للحياة ولذاته، ولقدرته على تحديد مصيره، فيقول:

"ماذا أريد من الأمس؟ ماذا أريد من
الغد ؟ ما دام لي حاضر يافع أستطيع
زيارة نفسي، ذهاباً إياباً، كأني
كأني، وما دام لي حاضر أستطيع
صناعة أمسي كما أشتهي، لا كما
كان. إني كأني، وما دام لي

(1) درويش، **الديوان الأخير**، أنا وآخري، ص ٦٦
(2) درويش، **الديوان الأخير**، عينان، ص ٢١
(3) درويش، **الديوان الأخير**، على محطة قطار سقط عن الخريطة، ص ٢٨

حاضر أستطيع اشتقاق غدي من
سماء تحن إلى الأرض[1]"

فدرويش بسبب حالته المرضية فقد الأمل بالمستقبل، ولم يعد لديه خيار سوى أن يهتم بحاضره، الذي تأثر أيضاً بحالته فأصبح مضطرباً قلقاً حتى إنه قد فقد الثقة فيه، لكنه كان كل ما يملكه، فيضطر للتأقلم معه وقبوله كما هو حتى يطلبه الموت ويغادر معه.

بالإضافة إلى بنية التضاد المركزية التي ذكرت سابقاً، تظهر بنيات التضاد الصغرى بين جوانب الديوان، حيث تؤدي وظيفة مهمة كأدوات مساعدة تربط بين بنيات التضاد الكبرى التي تحمل رسالة درويش، إلا أن لها جمالاً وخصوصية تستحق التأمل بمعزل عن السياق العام، ومن ذلك قوله:

"الغياب حنين الحضور إلى شكله[2] "

حيث يختزل معنى الغياب مرتكزاً على التضاد، حيث أن الضد يظهر حسنه الضد، فيجعل العلاقة بين الغياب والحضور أكثر تماسكاً مما تبدو عليه. فهو يعيد تنظيم العلاقات بين الموجودات على حسب رؤيته، ويخالف ما تعارف عليه من ارتباط الأسباب بالمسببات، حيث يقول:

"لولا ظلام المغارة لانطفأ الضوء[3]"

وفي ما سبق استثارة للمتلقي ليدفعه للتأمل في حقيقة العلاقة بين الضوء والظلام، فالمألوف أن الضوء يعد سبباً لإزاحة الظلام، لكنه يرى بأنه لا حاجة للضوء إلا في الظلام، بل إنه لولا وجود الظلام لانطفئ الضوء.

---

[1] درويش، **الديوان الأخير**، لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص٧٢
[2] درويش، **الديوان الأخير**، لاعب النرد، ص٤٧
[3] درويش، **الديوان الأخير**، تلال مقدسة، ص ١٣٦

الخلاصة

نخلص إلى أن اللغة عند درويش في تطور دائم، دون إهمال للقديم، فقد احتكت به وأفادت منه، وأنشأت شعره ضمن صور بلاغية رائعة استطاع من خلالها إنتاج دلالات إيحائية . وكثف درويش رمزه الشعري وجعله يخدم تجربته الشعرية كما شكل القصيدة متكىء على رموز مختلفة تجمعت حول موضوع واحد وهو الحالة النفسية والصراع القائم بين ثنائية الموت والحياة ، ومنها رموزه الاسطورية التي بدورها داعم للقصيدة تمثل مرجعية يفاد منها القاريء.

واعتمد في رسم صوره على عناصر متعددة منها الفكرية والعاطفية والنفسية ، فالفن" نوع من تحويل المشاعر السلبية ، مثل الكره وخيبة الأمل إلى ما هو غير ذلك من المشاعر التي تنسجم ايجابياتها في خلق الإحساس بالجمال الذي يسمو بقوة تأثيره في تلك المشاعر"[١] . فنراه يبارز الموت بلغته وفنه، التي تنوعت في ديوانه من حيث التصوير والتكثيف.

أظهر درويش من خلال شعرية التناص والتضاد ، وعيا كبيرا وقدرة فنية كبيرة ، إضافة إلى ثقافة واسعة . حيث كشفت الحالة النفسية عنده.

[١] شاهين، محمد، **الأدب والأسطورة**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان ، ١٩٩٦،ص٩٣

الفصل الثالث

الرمز في الديوان

المستوى التركيبي

لتركيب المفردات دور مهم في إبراز المعنى، "فالدلالة التي تحصل من خلال العلاقات النحوية بين الكلمات التي تتخذ كل منها موقعاً معيناً في الجملة حسب قوانين اللغة، فكل كلمة في التركيب لا بد أن تكون لها وظيفة نحوية من خلال موقعها"[١].

ويقسم علماء اللغة الدلالة التركيبية النحوية إلى قسمين هما:

١- دلالة نحوية عامة: وهي دلالة الجمل والأساليب مثل دلالة الخبر، والإنشاء، والنفي، والاستفهام، والنداء، والأمر. وذلك من خلال استخدام الأدوات التي تعطي الدلالات السابقة.

٢- دلالة نحوية خاصة: وهي دلالة الأبواب النحوية مثل: الفاعل والمفعول به، والحال. فلهذه الأبواب دلالة خاصة يمكن من خلالها التمييز بين كلمات اللغة فالأسماء والصفات والضمائر تقع فاعلاً في الجملة، أما الظرف وأدوات الاستفهام مثلاً لها وظيفة أخرى[٢].

وقد أدرك ابن جني العلاقة بين الفعل ومحدثه، والتي هي من أهم العلاقات بين الفعل والاسم "ألا تراك حين تسمع (ضرب) قد عرفت حدثه وزمانه، ثم تنظر فيما بعد فنقول: هذا فعل ولا بد من فاعل فتبحث حينئذ إلى أن تعلم الفاعل من هو وماحاله، من موضع آخر...ودلالة المثال على الفاعل من جهة معناه لا من جهة لفظه"[٣]

كما أن الجرجاني أبرز علاقة التركيب بالدلالة وذلك من خلال نظريته المعروفة بنظرية النظم إذ يقول "إعلم أن ليس النظم إلا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو، وتعمل على قوانينه واصوله وتعرف مناهجه التي نهجت فلا تزيغ عنها"[٤]

فالنحو عنده ليس قواعد فقط بل ترتبط به معاني تظهر من خلال العلاقات التي تربط بين المفردات.

وأضاف ابراهيم أنيس إلى الدلالة التركيبية دلالة أخرى، وهي دلالة ترتيب المفردات في الجملة فيقول "يحتم نظام الجملة العربية أو هندستها ترتيباً خاصاً لو اختل أصبح من العسير أن يفهم المراد منها"[٥].

أي: إن الصحة الدلالية للجملة مشروطة بصحتها نحوياً؛ لأن اختلاف ترتيب مفردات الجملة يؤدي إلى فساد المعنى وكسر الدلالة.

---

(١) عبد الكريم مجاهد: **علم اللسان العربي**، ، دار أسامة للنشر، الأردن ،٢٠٠٥ ، ص٣٧٠

(٢) انظر أماني سليمان داوود : **الاسلوبية والصوفية، دراسة في شعر الحسين بن منصور الحلاج** ، دارمجدلاوي،عمان،الأردن،٢٠٠٢ ص٩٧

(٣)بو الفتح عثمان بن جني الموصلي، **الخصائص**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط٤، ٢٠١٠، ص٢٣٢

(٤) عبد القاهر الجرجاني: **دلائل الاعجاز** ص٦٤

(٥) ابراهيم أنيس: **دلالة الالفاظ** ، مكتبة الأنجلو، مصر ، ١٩٩٧، ص٤٨

ومن المعروف أن الشعراء في الغالب يختارون جملاً للتعبير من خلالها، على نحو مخالف لما هو مألوف في الكلام العادي، وهذا مايجعل لكل شاعر تراكيبه الخاصة ودلالته الخاصة، مما أدى الى أن تتضمن الدلالة النحوية أيضا دلالة التراكيب النحوية الشائعة لدى الأديب، وذلك لأن الشاعر عندما يقوم ببناء قصيدة يعمل أو يجتهد بطريقة دقيقة لطرح كل المقابلات الاستبدالية المختلفة التي يمكنه التعبير بها عن مراده ويختار عليها الصورة التي يورد بها الجملة"[١]

تعد دراسة التركيب في النص الأدبي، وسيلة مهمة للتعرف إلى جمالية الأسلوب لكل أديب، ولقد "أخذ المستوى التركيبي بوصفه مقوماً لغوياً، أهمية في التراث النقدي، لأنه جعل جلَّ اهتمامه منصباً على الجانب اللغوي للنص الشعري، فاللغة هي الأساس الأول الذي بني عليه النقد العربي، وهي الهاجس الأول لدى المهتمين بحقلي: اللغة والأدب. والشعر كان يمثل لدى النقاد وعاء يحفظ اللغة من الفوضى والضياع"[٢].

دلالة الجملة في الديوان

تشتمل النصوص الأدبية على الجمل الاسمية والفعلية، لما لكل نوع من ميزات وخصائص تعبيرية ودلالات، وقد نبه العلماء إلى أن الجملة الفعلية تفيد معنى التجدد وعدم الثبوت بينما الجملة الاسمية تفيد الثبوت في المعنى أو الصفة من غير تجدد[٣].

وسأتناول في هذا الفصل نوع الجملة التي وظفها درويش في ديوانه الأخير، سواء الاسمية أو الفعلية أو الطلبية، في محاولة الكشف عن حالة التشكيل الشعري فيه لتقربنا من الوقوف على جمالية دلالة الرمز .

دلالة الجملة الاسمية.

نجد انتشار الأسماء في قصائده متنوعة بين الصفة والإضافة والحال والمبتدأ والخبر وغيرها. ولذلك لأهميتها ودلالتها الخاصة فهي تمثل نسبة كبيرة مقارنة بالجملة الفعلية . "لأن الاسم يخلو من الزمن ويصلح للدلالة على عدم تجدد الحدث واعطائه لوناً من الثبات، يلجأ اليه في التعبير عن الحالات التي تحتاج إلى توصيف وتثبيت"[٤].

---

[١] حماسة عبد المطلب،محمد، **اللغة وبناء الشعر** ، دار غريب للنشر،مصر ،ط١، ٢٠٠١، ص٣١

[٢] رحمان عز كان، **مقومات عمود الشعر الأسلوبية في النظرية والتطبيق**، منشورات اتحاد الكتاب العرب،ص١٠٣

[٣] انظر الجرجاني: **دلائل الاعجاز**،ص١٤٣

[٤] أماني سليمان داود: **الاسلوبية الصوفية** ، ص٩٩

ومن أبسط أشكال الجملة الاسمية في اللغة العربية ما يتكون من ركنين أساسيين وهما المبتدأ والخبر، وما يلاحظ عند درويش قلة استخدامه لهذا الشكل ومنها قوله في قصيدة (ليل بلا حلم):

"أنا الغريبة أينما اتجهت

خطاي، وأنت منفاي الأخير[(١)]"

وهنا يصور حاله في جمل بسيطة ويصفها بمفردات معبرة تمثل الواقع الأليم الذي يعيشه، المتمثل بغربته ومرضه. حيث تظهر جمالية التركيب عند درويش إذ "يجعلها ذات حرارة باستعماله مفردات اللغة العادية لكنه يعطيها شحنات من الشعور تبدو معها مفردات خارجة عن عادتها "[(٢)]. ومن أوجه هذا الشكل أيضا قول درويش في قصيدة (نسيت لأنساك):

"حاضري غيمة ...وغدي مطر[(٣)]"

فدرويش يرمز الى حاضره بالغيمة والمستقبل بالمطر ، وهذا يقودنا الى تفضيل البقاء والخلود في الدنيا ، لأنه يرى أن المستقبل أي بعد الموت مطر ولفظة المطر تدل عادة على العذاب كما في قوله تعالى : **"وَأَمْطَرْنَا عَلَيْهِمْ مَطَرًا فَانْظُرْ كَيْفَ كَانَ عَاقِبَةُ الْمُجْرِمِينَ "**[(٤)]، مما يشير إلى حالة درويش اليائسة من الحاضر والمستقبل فهو يبحث عن الثبات في هذه الجملة من خلال مقابلة الحاضر بالمستقبل، فهو يتقبل الحاضر بما فيه من ضبابية ويعمد الى الايقاف الزمني لأنه يرى المستقبل أشد ألماً مما هو فيه.

ونجد درويش في قصيدة (إلى شاعر شاب) يقول:

"الحقيقة بيضاءفاكتب عليها

بحبر الغراب.

والحقيقة سوداء، فاكتب عليها

بضوء السراب![(٥)]"

وهنا يرمز درويش إلى الواقع الذي يعيشه ، وهي تقابل بين لونين متضادين ولكن درويش يعطي النتيجة نفسها لهما، فالحقيقة البيضاء لا بد من حبر الغراب للكتابة عليها، فنرى الغراب رمز التشاؤم يلطخ جوانب واقعه المشرق، والحقيقة السوداء لايمكن الكتابة عليها الا

---

(١) درويش، محمود، **الديوان الأخير**، ليل بلا حلم، ص ١٠١

(٢) حيدر توفيق بيضون: **محمود درويش شاعر الأرض المحتلة**، ص٧٠

(٣) درويش، محمود، **الديوان الأخير**، نسيت لأنساك، ص ١٢٩

(٤) القرآن الكريم، **سورة الأعراف**، آية ٨٤.

(٥) درويش، محمود، **الديوان الأخير**، الى شاعر شاب، ص١٤٢

بضوء السراب وهو تضاد أيضاً بين الأمل في كلمة الضوء والفقدان السريع لتغيير الواقع بكلمة السراب.

ومن الأشكال التي وظفها درويش أيضاً المبتدأ ثم متمم ثم الخبر كما في قوله في قصيدة (تلال مقدسة):

"التلال خلف التلال معلقة[١]"

حيث فصل المبتدأ (التلال) عن الخبر (معلقة) بمتمم وهو ظرف المكان (خلف التلال)

ووظف كذلك المبتدأ ثم متمم ثم خبر ثم متمم كما في قوله في قصيدة (إلى شاعر شاب):

"القصيدة في الزمن الصعب زهر جميل على قبر[٢]"

إذ فصل درويش المبتدأ (القصيدة) عن الخبر (زهر) بمتمم وهو الجار والمجرور (في الزمن الصعب) ثم أضاف اليها متمم (جميل على مقبرة) وهو يشير إلى أن القصيدة التي تمثل صاحبها في الزمن تشبه الزهرة التي تنبت على قبر وهنا يُظهر درويش غربته الزمانية فالقصيدة لامكان لها ولا وقع لها في زمنه.

ووظف درويش الجملة الاسمية المنسوخة التي تبدأ بكان أو إن[٣] ومنها قوله في قصيدة (كأن الموت تسليتي):

"كان الوراء أمامي واقفاً[٤]"

حيث دخل الناسخ (كان) على المبتدأ والخبر (الوراء، واقفاً) فدل الناسخ على حضور الماضي الذي يستذكره درويش من خلال عودته الى الطفولة والتأمل فيها، فشكل الاستحضار لها أمنية يحاول من خلالها الخروج من حالة الثبات التي يمر بها ولكن ليس إلى الأمام وإنما الخروج منها بالرجوع الى الماضي.

وقد وظف درويش الأسلوب الإنشائي المتمثل بالجملة الاسمية المنفية لما تحدثه في النفس من حركة وانفعال ومن ذلك قوله في قصيدة (إلى شاعر شاب):

"لا نصيحة في الحب لكنها التجربة

لا نصيحة في الشعر لكنها الموهبة[٥] "

---

[١] درويش، محمود، **الديوان الأخير**، تلال مقدسة، ص ١٣٧

[٢] درويش، محمود، **الديوان الأخير**، إلى شاعر شاب، ص ١٤٣

[٣] انظر عباس حسن: **النحو الوافي** ، ج١، دار المعارف، مصر، ط ١٢ ، (د.ت)، ص٥٤٣

[٤] درويش، محمود، **الديوان الأخير**، كأن الموت تسليتي، ص ١٤٧

[٥] درويش، محمود، **الديوان الأخير**، إلى شاعر شاب، ص ١٤٦

جاءت هذه الجملة الاسمية منفية بأداة النفي (لا)، ودرويش هنا يخبر الشاعر بأن الحب لا يحتمل النصيحة وإنما التجربة، فهو ينفي النصيحة ويثبت التجربة كما ينفي النصيحة في الشعر ويثبت الموهبة. ويقول أيضاً في قصيدة (لاعب النرد):

"ليس لي أي دور بما كنت

كانت مصادفة أن أكون

ذكراً.[١]"

وجاءت الجملة الإسمية منفية بـ (ليس) فدرويش ينفي أي دور له في وجوده فهو مسير لقدره.

ومما سبق عن استعمال درويش للجملة الاسمية في ديوانه الأخير، أنه جاء استعمالاً مكثفاً ولعل ذلك يعود إلى دلالتها على الثبوت واليأس وحالة المرض الذي ينتهي بموته، وتفضيله للواقع على ما هو آت، فلجأ إلى استعمال الجملة الاسمية التي تساعده على إيقاف الزمن.

دلالة الجملة الفعلية.

تعد الجملة الفعلية أساساً في النظام اللغوي لا يمكن الاستغناء عنه، لذا نجد محمود درويش يوظف أشكالاً مختلفة ومتنوعة منها، من خلال المراوحة بين الأفعال الماضية والمضارعة وفعل الأمر وذلك؛ لأن "القيمة المعنوية للفعل تنبعث من كونه كلمة يدخل فيها عنصر الزمن والحدث، بخلاف الاسم الذي يخلو من عنصر الزمن ولأن (هذا العنصر) داخل في الفعل فهو ينبعث في الذهن عند النطق بالفعل، وليس كذلك الاسم الذي يعطي معنى جامداً و ثابتاً لا تتحدد خلاله الصيغة المراد اثباتها"[٢].

وقد وردت الجملة الفعلية في الديوان الأخير على عدة أشكال منها:

١- فعل و فاعل ومفعول به، وهذا الترتيب الأساسي للجملة الفعلية ورد في قصيدة (واقعيون):

"ولا تذهب. ننسى أمس عن قصد لكي

نفتح باباً للغد الواقف كالوعد الإلهي[٣]"

حيث يتكون هذا المقطع من جملتين فعليتين تتكونان من فعل (تنسى، نفتح) و فاعل (الضمير المتكلم نحن) ومفعول به (أمس، باباً)، يمثل الفعل المضارع محاولة درويش الاستمرار في طمس الماضي والابقاء على واقعية الحاضر مع التطلع للغد. ويقول أيضاً في قصيدة (لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي):

---

[١] درويش، محمود، **الديوان الأخير**، لاعب النرد، ص ٣٧

[٢] أماني سليمان داوود: **الاسلوبية والصوفية**، ص١٥١

[٣] درويش، محمود، **الديوان الأخير**، واقعيون، ص ١٣٠

"ينبئني هذا النهار الخريفي
أنّا سنمشي على طرق لم يطأها
غريبان قبلي وقبلك إلا ليحترقا في البخور الإلهية[١]"

وهنا تأتي الجملة الفعلية (ينبئني) تتكون من الفعل (ينبىء) و فاعل (ضمير الغائب هو) و مفعول به (الياء ضمير المتكلم)، إذ يرى درويش في مشهد الموت استمرارية تشير إلى واقعيته فهو يصف حالة الموت التي اصبحت قريبة منه باستخدام الفعل المضارع المستمر.

ويقول كذلك :

"فاحتجبي، واظهري، والعبي، واكسري
قدري بيديك الحريريتين
ولا تخبريني
إلى أين تمضين بي في دهاليز سرك
لا تخبريني إلى أين تمضين بعدي
إلى أين أذهب بعدك[٢]"

وتظهر في هذا المقطع أفعال الأمر (احتجبي ، اظهري، العبي، اكسري)، ولكن دلالتها جاءت مخالفة لما هو متعارف عليه إذ تدل عادة على قوة الآمر وضعف المأمور، ولكن هنا وبسبب حالة درويش الصحية جاءت الحال معكوسة، حيث كان الآمر الذي هو درويش نفسه ضعيفاً والمأمور وهي الدنيا أقوى منه، ولم يعد يملك شيئاً ويطلب الانفصال عنها في استخدامه لجملة (لاتخبريني).

أما في قصيدة (سيناريو جاهز) يقول درويش:

"كسر الصمتَ ما بيننا والملل
قال لي: ما العمل؟
قلت: لاشيء... نستنزف الاحتمالات[٣]"

إذ استخدم الفعل الماضي (كسر، قال، قلت) والمفعول به (الصمت، جملة مقول القول)، فدرويش هنا جاء بالفعل الماضي ليؤكد الحاضر(النتيجة) حيث انتهى وقت العمل ولم يبقَ سوى الانتظار.

٢- فعل و متمم و مفعول به، ومثاله قوله في قصيدة (على محطة قطار سقط عن الخريطة):

"تقاتلني؟ وهل كسر الدم المسفوك سيفاً

---

[١]درويش، محمود، **الديوان الأخير**، لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص ٧٦
[٢] درويش، محمود، **الديوان الأخير**، لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي، ص ٨٠
[٣] درويش، محمود، **الديوان الأخير**، سيناريو جاهز، ص ٦٠

واحداً لأقول: إن آلهتي الأولى معي؟[١]"

حيث فصل درويش الفعل (كسر) والفاعل (الدم) عن المفعول به (سيفاً) بالمتمم (المسفوك)، وهنا جاء المتمم بدور أساسي اذ يؤكد الصورة الاستنكارية التي قصدها درويش فهو لا يكتفي بالدم الضعيف الذي لايملك القدرة على مقاتلة السيف بل جعله منعوتاً ب(المسفوك) حتى يعمق مشهد الضعف الذي يعانيه.

٣- فعل و فاعل و متمم: كما في قصيدة (لاعب النرد) إذ يقول:

"ومشى الخوف بي، ومشيت به
حافياً، ناسياً، ذكرياتي الصغيرة كما أريد
من الغد- لاوقت للغد-[٢]"

حيث وظف درويش الفعل الماضي (مشى) غير إنه أكمل الجملة بالفاعل (الخوف) ثم أضاف إليها متمماً (بي) فهو يصور حالة الانقياد للخوف التي يمر بها دون أن يصرح بالمفعول به وهو درويش نفسه فيأتي بالمتمم (بي) متخفياً وراءه، ويتبادل الأدوار عندما يقول (ومشيت به) فيأتي بالمتمم الدال على الخوف ويأتي بالفاعل مضمراً في تاء المتكلم، وهذا بدوره يصور حالته المضطربة حيث أصبح درويش هو الخوف والخوف هو درويش.

٤. فعل و فاعل و متمم و مفعول به و متمم، ومن أمثلة استخدام هذا الشكل ما نجده في قصيدة (طللية البروه):

"حملت فراشات الصباح الساحرات طريق
مدرستي (فأين الآن أغنيتي؟)[٣]"

استعمل درويش في هذا المقطع المتمم (الصباح) ليفصل الفاعل (فراشات) عن المفعول به (طريق) ليضيف اليه متمم (مدرستي)، وفي ذلك تعميق لمشهد ذكريات طفولة درويش التي تمر به من خلال وقوفه على أطلال بلدته.

الجملة الطلبية الإنشائية.

إن الأسلوب الإنشائي يشمل الجمل التي تحتوي طلب حدوث فعل أو نهي عنه أو نداء أو تمني، بالإضافة إلى الأساليب الطلبية الإنشائية مثل القسم والمدح والذم والتعجب[٤].

---

[١] درويش، محمود، **الديوان الأخير**، على محطة قطار سقط عن الخريطة، ص ٢٨
[٢] درويش، محمود، **الديوان الأخير**، لاعب النرد، ص ٤٠
[٣] درويش، محمود، **الديوان الأخير**، طللية البروة، ص ١١٠
[٤] انظر راجي الاسمر: **علوم البلاغة** ، دار الجيل ، بيروت ، (د.ط)، ص٢٠

حيث يتسم الأسلوب الخبري بثبات الدلالة فإن الأسلوب الإنشائي الطلبي، يتسم بحيوية الدلالة وحركتها[١]. إذ أن هذه الأساليب "تنشط النص إذا دخلته، وهي تعبر عن حاجة الباث إلى مساهمة المتقبل هي أكثر الحاحاً فيما سماه العرب الإنشاء الطلبي"[٢].

وسأتناول أحوال الجملة الطلبية في الديوان الأخير لمحمود درويش على النحو التالي:

أسلوب الأمر

يعد الأمر أحد الأساليب الإنشائية الطلبية فهو "الطلب من المخاطب حصول فعل ما على وجه الاستعلاء والإلزام"[٣]، وعرف اللغويون الأمر بأنه "طلب القيام بالفعل"[٤]، ويذكر تمام حسان أن الأمر هو طلب القيام بالفعل على وجه الاستعلاء وهو صفة النهي ويدل على المستقبل[٥].

ويتميز أسلوب الأمر عنده بأنه قد يخرج عن الدلالة التي وضعها النحاة إلى دلالات جديدة تظهر من خلال النص الإبداعي حيث يمكن أن يخرج الأمرعن دلالة الزمن والفعل إلى حقيقة ثابتة[٦].

وورد الأمر في الديوان الأخير لدرويش في أكثر من مقطع ومن ذلك ما قاله في قصيدة (من كان يحلم):

لو كنت أصغر من قلبي لقلت له

خذني إلى ملتقى حلمي بموله[٧]

حيث وظف درويش فعل الأمر (خذني) الذي يحمل صفة الرجاء الحزين، فهو يُظهر استحالة تحقيق ما طلبه، حتى وصل إلى درجة التمني باستخدام حرف الامتناع (لو) الذي يؤكد المعنى كما يقول أيضاً في قصيدة (قمر قديم):

"فلا هي قالت امتلأت بي الذكرى

فأرجعيني إلى نفسي ولا هو قال:

إني عبد من ملكت يداي فلا تعودي بي

---

[١] انظر محمد الدسوقي : **البنية اللغوية في النص الشعري**، العلم والايمان للنشر، ٢٠٠٩، ص٨٥

[٢] محمد الهادي الطرابلسي: **خصائص الاسلوب في الشوقيات**، منشورات الجامعة التونسية،١٩٨١ ، ص٣٥٠

[٣] السكاكي: مفتاح العلوم، **ضبطه وكتب هوامشه وعلق عليه نعيم زرزور**، دار الكتب العلمية، بيروت، ط٢، ١٤٠٨ه،١٩٨٧،ص٣١٨

[٤] أبو الحسن ، أحمد بن زكريا بن فارس: **معجم مقاييس اللغة**،ج٢،تحقيق عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، ط ، ١٩٩١،ص٨٨

[٥] انظر: تمام حسان: **اللغة العربية معناها ومبناها، الهيئة الصرية العامه للكتاب**، القاهرة، مصر، ط٢، ١٩٧٩،ص٢٥٠

[٦] انظر: محمد الدسوقي **البنية اللغوية في النص الشعري**، ص ٨٦

[٧] درويش، محمود، **الديوان الأخير**، من كان يحلم، ص ٩٣

إلى نفسي[١]"

استعمل درويش الفعل (أرجعيني) الذي جاء بدلالة التمني، حيث دل السياق على عدم حدوثه لأنها لم تقل وهو لم يقل.

ويقول درويش أيضا في قصيدة (في بيت نزار قباني):

"فقلت: انتظر

ريثما أتعافى، لأحمل عنك الكلام

الأخير، انتظرني ولا تذهب الآن، لا

تمنحني ولا تشكل الآسي وحدك[٢]"

حيث أفاد فعل الأمر (انتظر) تمني بقاء نزار قباني وعدم موته، معللاً ذلك حتى يستطيع حمل الكلام عنه. ويقول في قصيدة (موعد مع إيميل حبيب):

قال: عجل، تعال صباح غد

قبل موتي، وقبل تجعد زيي الجديد[٣]

وهنا دل الأمر (عجل، تعال) على الطلب بالتحرك السريع دون سطوة الآمر لأنه يعلل ذلك بإقتراب موته. كما يقول في قصيدة (لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي):

"خذيني إلى اللامكان المعد

لأمثالنا الضالعين بتأويل ذاكرة الغيب

بين الربيع وبين الخريف[٤]" .

يوظف درويش فعل الأمر (خذ) ويشكل الآمر فيه، والمفعول به معاً، فهو يطلب من القصيدة أن تأخذه إلى المكان المعد له بعد الموت، فالقصيدة المأمورة هي وحدها القادرة على تصوير ما بعد الموت فتعين درويش على رؤيته. ويقول أيضاً في القصيدة ذاتها:

"سيري ببطء على العشب

سيري ببطء كي يتنفس منك ويخضر[٥]"

يأمر درويش طالباً من القصيدة أن تنبت له حياة جديدة تبعده عن سكون الموت. ويقول في قصيدة (رام الله):

"كنت أعطيه سريري حين يمرض أبها

---

[١] درويش، محمود، **الديوان الأخير**، قمر قديم، ص ١٠٤

[٢] درويش، محمود، **الديوان الأخير**، في بيت نزار قباني، ص ١١٧

[٣] درويش، محمود، **الديوان الأخير**، موعد مع إيميل حبيب، ص ١١٢

[٤] درويش، محمود، **الديوان الأخير**، لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص ٧٣

[٥] درويش، محمود، **الديوان الأخير**، لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي، ص ٧٩

الطفل اليتيم أنا أبوك وأمك،

انهض كي تعلمني السكينة [١]"

يطلب درويش راجياً أن يعود الطفل درويش ليعلمه براءة الطفولة دون تفكير في الموت .

أسلوب الإستفهام

وهو من أكثر الأساليب الإنشائية استخداماً في الشعر العربي المعاصر، والمقصود به طلب الفهم أو معرفة ما لم يصل إليه العقل وله أدوات عدة وهي"الهمزة، أم، وما، ومن وأي، وكم وكيف، وأين ومتى و آيان بفتح الهمزة وكسرها"[٢].

فالإستفهام "من أكثر الوظائف اللغوية استعمالاً، لأن الاتصال الكلامي يكاد يكون حواراً بين مستفهم ومجيب والاستفهام طلب الفهم "[٣].

وقد عمل درويش على التنويع في أداة الإستفهام في ديوانه الأخير، وهذا التنوع يكشف حالة الاضطراب والقلق التي كان يعانيها وعدد كبير من التساؤلات كانت تجول في خاطره. وسأتناول أشكال الاستفهام عند درويش كما يلي:

أ- الإستفهام ب هل، ومن الأمثلة على ذلك ما جاء في قصيدة (واقعيون):

"هل الماضي ضروري"

"هل المعنى ضروري"

"هل الواقع حقا واقعي"

"هل القتلى حياديون في البحث عن النسيان والغفران [٤]"

وهنا يتساءل درويش عن الماضي وضرورة استرجاعه الآن فيأتي الجواب بإلزامية الوقت الحاضر والانقطاع عن الماضي، فدرويش هنا يبحث من خلال هذه التساؤلات للنظر بواقعية إلى الحالة التي يعيش دون إخراجها عند طريق الشعر مباشرة. ويعتبر "التكرار الاستفهامي الكثيف هو نوع من التأكيد والتكريس سواء أكان على البنية اللسانية أم التمثيل الدلالي الذي يتمخض عنها، إنه الحاح على تصور معين"[٥]

ويقول درويش في قصيدة (لن أبدل أوتار جيتارتي):

"هل أسأت إلى الشجرة

---

[١] درويش، محمود، **الديوان الأخير**، في رام الله، ص ١٢٠

[٢] السكاكي : **مفتاح العلوم**، ص٣٠٨

[٣] عبده الراجحي: **التطبيق النحوي** ، دار النهضة العربية، لبنان، ط١ ، ص٢٩٩

[٤] انظر درويش، محمود، **الديوان الأخير**، واقعيون، ص ١٣١/١٣٠

[٥] حسن ناظم : **البنى الأسلوبية** ، دراسة في أنشودة المطر للسياب، المركز الثقافي العربي، لبنان، (د.ط)، ٢٠٠٢

حيث شبهتها بفتاة (وبالعكس) هل أطلب المغفرة
من مقابر أهلي، لأني مت بعيداً
عن النائمين، أنقصتها شاهدة[١]"

جاء التساؤل ب هل من باب نقد الذات، فدرويش لديه شك بقدرته الشعرية عندما شبه الفتاة بالشجرة وبالعكس كما يقول. ويكمل في تشكيكه بذاته عندما يسأل عن طلب المغفرة من أهله لأنه عاش بعيداً فهو يلوم نفسه عن طريق التساؤلات.

ويقول درويش في قصيدة (طللية البروة):
"ويقاطع الصحفي أغنيتي الخفية: هل
ترى خلف الصنوبرة القديمة مصنع الألبان ذاك؟ أقول كلا. لا
أرى إلا الغزالة في الشباك
يقول: و الطرق الحديثة هل تراها فوق أنقاض البيوت؟ أقول: كلا. لا
أراها، لا أرى إلا الحديقة تحتها
وأرى خيوط العنكبوت.[٢]"

جاء تساؤل درويش هنا بلسان طفولته فهو يقف على قريته البروه دون أن يرى الحاضر، فكل مايراه طفولية الذاكرة.

ب- الإستفهام ب من، ومن أوجه استعمالها ما جاء في قصيدة (لاعب النرد):
"من أنا لأقول لكم
ما أقول لكم
وأنا لم أكن حجراً صقلته المياه
فأصبح وجهاً
ولا قصباً ثقبته الرياح
فأصبح ناياً[٣]"

يسأل درويش عن نفسه بأداة الاستفهام (من) والتي تستخدم للعاقل، ثم ينتقل معرفاً ذاته بأنه إنسان له صفاته الخاصة فهو ليس حجراً بل لديه شعور وإحساس، وليس حزيناً بطبيعته كما

[١] درويش، محمود، **الديوان الأخير**، لن أبدل اوتار جيتارتي، ص ١٣٤
[٢] درويش، محمود، **الديوان الأخير**، طللية البروه، ص ١١١
[٣] درويش، محمود، **الديوان الأخير**، لاعب النرد، ص ٣٥

الناي، وهنا تظهر لغة درويش وقدرته على توظيفها من خلال السؤال بمن، التي توجه للعاقل لكن درويش يجعل المسؤول عنه فاقداً لعقله حيث لاعقل يحكم على الشعور والاحساس والحظ.

وفي ذات القصيدة نجده يقول :

"من أنا لأخيب ظن العدم[١]"

وهنا يسأل درويش مستنكراً عن قدرته على تخييب ظن الموت ومقاومته وبذلك الاستنكار يعطي هذه القدرة لعاقل آخر غيره وهو بذلك ينكر أن يكون لعقل إنسان القدرة على منع الموت وبذلك أستطيع القول بأن العقل الذي يسأل عنه درويش ، ليس بعقل إنساني .

لعل درويش أمتلك الكون بتصوره ولكنه لم يكن مؤمنا بالحد الذي يمكنه من الإيمان بالموت لأن سؤاله عن قدرته المتواضع في ايقاف الموت، تقودنا إلى جواب يصاغ بسؤال مفاده من هو اذاً القادر على ايقاف الموت؟.

وفي قصيدة (ليل بلا حلم) يقول درويش:

"من أنا في الليل؟

ينقصني الكثير من الفراش

لكي أطير

أنا الغريبة أينما اتجهت

خطاي، وأنت منفاي الأخير[٢]"

يتساءل درويش عن ذاته أيضاً لكنه هنا محدداً وقت الليل والذي يرمز إلى اشتداد الحال وصعوبته عنده، فهو يستسلم لواقعه دون أن يبث الأمل لنفسه، فنرى اليأس والضعف والاستسلام هي ما تسيطر عليه الآن بعيداً عن التفكير العقلاني في إيجاد حلّ للوصول إلى الحلم.

أما في قصيدة (هذا المساء) فيقول:

"من هنا هذا المساء؟ ومن

يفسرني إذا قلت: المساء هواية العبث

الأكيد ومهنة الأبدي، أو هو مثل مطرقة

تدق الشيء واللاشيء كي يتساويا[٣]"

---

[١] درويش، محمود، **الديوان الأخير**، لاعب النرد،ص٥٥

[٢] درويش، محمود، **الديوان الأخير**، ليل بلا حلم، ص ١٠١

[٣] درويش، محمود، **الديوان الأخير**، هذا المساء، ص ١٠٨

يـرى الباحـث أن درويـش يرمـز بالمـساء لنهايـة حياتـه وللمـوت. فهـو يـسأل المـوتى الموجودين أن يقيموا تفسيره للموت فهو يراه: عبثيا أبدياً لا يفرق بين الشيء واللاشـيء، فالـسؤال هنا يفتقد المجيب لأن الأموات لا يجيبون أحداً.

ج- الإستفهام ب(أين): ونجده في قصيدة (ما أسرع الليل) فيقول درويش:

"ما أطول الليل، إن فكرت:

أين أنا؟

كأنني ظلك المقطوع من شجرك

كأنني الحجر المرمي من قمرك[١]"

يتساءل درويش بأين عن مكانه الذي سيكون فيه مستقبلاً أي بعد الموت، وهو يرى بأن هذا المكان بعيدٌ جداً إذ يصور نفسه بأنه سيكون حينها كظل شجرة مقطوع عنها وكحجر نزل من القمر وهاتان الصورتان تشيران إلى بُعد المكان الذي يتوقع درويش أنه سيكون فيه.

ويقول أيضاً في قصيدة طللية البروة:

"أين الآن أغنيتي

فأين الآن أغنيتي[٢]"

وهنا يسأل درويش ب(أين) عن قريته البروة رامزاً لها بلفظ (أغنيتـي) ويرى الباحث أن درويش يسأل مستنكراً عن قريته التي تغيرت معالمها مع الزمن فهو يبحث عن قريتـه التـي فـي ذاكرته وليس عن القرية الموجودة الآن في الواقع. ويأتي التكرار ليؤكد عمق الصدمة التـي يمر بها درويش.

د- الاستفهام ب(لماذا)، ومن أوجه استعماله مانجده في قصيدة (مسافر) حيث يقول:

"سوف ننام خلف النهر تحت ظلالنا، أنا والطريق

كأننا زوجان، ثم نقوم عند الفجر،

يحملني وأحمله...وأسأله لماذا السرعة القصوى؟[٣]"

جاء السؤال هنا محملاً بالتمني من الوقت بأن يتمهل ولا يسرع، حيث يبرر هذا التمني بقوله:

كي يصل النهاية في البداية

"البداية خلفنا، وأمامنا سحب تبشر بالشتاء[٤]"

فدرويش يبحث عن فرصة جديدة، وهذا ما رمز إليه بالسحب المحملة بالشتاء.

---

[١] درويش، محمود، **الديوان الأخير**، ما أسرع الليل، ص ٩١

[٢] درويش، محمود، **الديوان الأخير**، طللية البروه، ص ١١٠

[٣] درويش، محمود، **الديوان الأخير**، مسافر، ص ١٢٥

[٤] درويش، محمود، **الديوان الأخير**، مسافر، ص ١٢٦

ويقول في قصيدة (بالزنبق امتلأ الهواء):

"ولم أسأل: لماذا أحتفي بصداقة اليومي

والشيء المتاح، وأقتني ايقاع موسيقى ستصدح

من زوايا الكون...عن قصد[١]"

وهنا ينفي درويش أن يكون قد سأل نفسه لماذا يحتفل بتفاصيل يومه، وبكل ماهو متاح حوله لأن الإجابة واضحة لديه ولدى الجميع بأنه في هذا الاحتفال يشغل نفسه عن التفكير بغده، ويعيش حاضره فقط وذلك لخوفه من ملاك الموت. فهو يحاول ايقاف الزمان وجعله مستقراً على ما هو عليه.

أسلوب النهي

وهو من الأساليب الطلبية الإنشائية وفيه يكون طلب الكف عن عمل ما ويتم ذلك بتوظيف لا الناهية مع الفعل المضارع. وللنهي "دلالتان حقيقية ومجازية ومقياس التمييز بينهما السياق وزمنه المستقبل غالباً أو الحال بقرينة سياقية"[٢].

ومما جاء في الديوان الأخير على توظيف محمود درويش لأسلوب النهي قوله في قصيدة (لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي):

"لاتخبريني إلى أين تمضين بعدي

إلى أين أذهب بعدك. لا بعد

بعدك ولنعتني الآن بالوردة الليلكية

ولتكمل الأبدية أشغالنا دوننا

إن أطلنا الوقوف على النهر أو

لم نطل سوف نحيا بقية هذا

النهار سنحيا ونحيا[٣]"

ينهى درويش في هذا المقطع قصيدته عن أن تخبره ماذا ستفعل بعده، وإلى أين سيذهب بعدها ويتحول آمراً ومأموراً في الوقت ذاته، فالقصيدة تنبع من نفسه فيتلاقى درويش الآمر الناهي مع درويش المأمور المنهي في آن واحد، ولكن الضعف هو المنتصر لأن الحياة لديه محصورة في هذا النهار.

ويقول في قصيدة (قمر قديم):

---

[١] درويش، محمود، **الديوان الأخير**، بالزنبق امتلأ الهواء، ص ٢٣

[٢] انظر تمام حسان: **اللغة العربية معناها ومبناها**، ص٢٥١

[٣] درويش، محمود، **الديوان الأخير**، لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي، ص ٨٠

"لا تقل شيئا يذكرني بما يأتي به

الغد كم أريدك. (لا تقولي

أي شيء يوقظ الأمس المجاور ...كم

أريدك) يجلسان على بساط العشب[(١)]"

يوظف درويش النهي متمنياً فهو لا ينهى من مصدر قوة، وإنما من ضعف حيث يتمنى من القمر أن لا يذكره بغده (الموت) ويتمنى من الأرض بأن لاتذكره بالماضي، فهو يسعى من خلال النهي لقطع الماضي وإيقاف سير الحاضر فهو لا يريد الأمس الميت ولا يريد الغد الذي يصاحبه الموت أيضاً.

وفي قصيدة (إلى شاعر شاب) نجد درويش يقول:

"لا تصدق خلاصاتنا وانسها

وابتدأ من كلامك أنت . كأنك

أول من يكتب الشعر

أو آخر الشعراء[(٢)]"

يوظف درويش النهي للوصول إلى النفي عن طريق نفيه لصدق النتاجات الخاصة به وبأقرانه من الشعراء وهذا ما يؤكده فعل الأمر (انسها) حيث لا يكتفي بعدم تصديقها وإنما بنسيانها. وفي القصيدة ذاتها يقول أيضاً:

"لا تقل للحبيبة: أنت أنا

وأنا أنت

قل عكس ذلك: ضيفان نحن

على غيمة شاردة / زائدة[(٣)]"

يجمع درويش بين الأمر والنهي في آن واحد فهو ينهى عن قول ويأمر بآخر وهذا بدوره ما يدل على حالة درويش المضطربة، فقوله الأول ناهياً (لا تقل) ويعود آمراً (قل).

ويرى الباحث بأن تقدير النهي هنا لا أنت أنا ولا أنا أنت فهو ينفي أن يتشابه مع آخرفي الشعر وإنما المشترك بينهما الغيمة الشاردة الزائدة بمفهوم الضياع والذاكرة.

أما في قصيدة (نسيت لأنساك) يقول درويش:

"نسيت لأنساك، مفتاح بيتي على مقعد في

الحديقة. لا ترجعيه إلي ولا تفتحي الباب. لن

---

(١) درويش، محمود، **الديوان الأخير**، قمر قديم، ص ١٠٣

(٢) درويش، محمود، **الديوان الأخير**، إلى شاعر شاب، ص ١٤١

(٣) نفسه، ص ١٤٤

تجدي شبحاً ما متخفياً في انتظارك
لن تجدي غير
سطر على الباب صار الفتى حجراً[١]"

وهنا يوظف درويش النهي ليؤكد الاستسلام للموت، فهو فاقد للأمل في عودة الأرض، وعودة الجسد، ولن يبقى بعد موته سوى شعره المكتوب.

المستوى الدلالي

يعد التحليل الدلالي فرعاً يقوم عليه التحليل الأسلوبي وهو علم قائم بذاته، وقد عرفه أحد اللغويين بأنه "دراسة المعنى، أو العلم الذي يدرس المعنى، أو ذلك الفرع من علم اللغة الذي يتناول نظرية المعنى، أو ذلك الفرع الذي يدرس الشروط الواجب توافرها في الرمز حتى يكون قادراً على حمل المعنى"[٢].

ويتضح مما سبق أن أساس هذا العلم هو تناول المعنى بالدراسة ولذلك فإن تعريف التحليل الدلالي يتطلب "أن يكون موضوع علم الدلالة، أي شيء، أو كل شيء يقوم بدور العلامة، أو الرمز، هذه العلامات أو الرموز قد تكون علامات على الطريق، وقد تكون إشارة باليد أو إيماءة، كما قد تكون كلمات وجمل"[٣].

ومواضيع علم الدلالة كثيرة متنوعة، لا يمكن أن أتناولها بكل تفاصيلها هنا، ولكن طبيعة البحث هي التي أملت علي الإشارة لهذا الموضوع، على اعتبار أنني في هذا البحث سأتناول القيم الدلالية للرموز الأكثر استعمالاً في الديوان الأخير لمحمود درويش. وذلك بهدف الكشف عن تجربة درويش الشعرية في المراحل الأخيرة من حياته، وقوفاً على جمالية دلالة الرموز فيها، والتي لا تخرج عن إطار الصراع بين الحياة والموت، حيث مهما اختلفت طرق تعبيره عنه واختلفت قوة تأثيرها وطبيعتها، إلا أنها لا تخرج عن الهدف الدلالي العام الذي جاء في هذا الديوان.

وسيكون تطبيق التحليل الدلالي على هذا الديوان بتوزيع كلماته إلى مجموعات أو مجالات دلالية وفق الموضوعات التي تناولتها، وقد اعتمدت في ذلك نظرية الحقول الدلالية والتي تهدف إلى تصنيف الألفاظ أو المعاني وفق نظام خاص، حيث تكون الصلة واضحة بين الكلمات إذ

---

(١) درويش، محمود، **الديوان الأخير**، نسيت لأنساك، ص ١٢٩
(٢) عمر، احمد مختار، **علم الدلالة**، منشورات عالم الكتب، القاهرة، ط٥، ص ١١
(٣) أولمان، ستيفن، **الاسلوبية وعلم الدلالة**، ترجمة وتعليق/ محي الدين محسب، دار الهدى للنشر والتوزيع، ٢٠١١،ص١١

ترتبط ببعضها من الناحية المعنوية[١]، وبناءاً على ما سبق فإن الباحث هو الذي يحدد الكلمات بنفسه ويصنفها حسب ما يرى من ارتباط فيما بينها بصلة دلالية معينة.
وقد توزعت ألفاظ الديوان إلى الحقول الدلالية التالية :

أولاً: الألفاظ الدالة على عناصر الطبيعة

اشتمل الديوان الأخير لدرويش على العديد من الكلمات الدالة على عناصر الطبيعة مثل: البحر، السماء، السحاب، الهواء، الحجر، الزهور، الأشجار...ويلاحظ الباحث أن هذا الحقل يعد من أهم الحقول الدلالية في هذا الديوان، حيث اشتمل على الكثير من الألفاظ وهي تعد ميزة من ميزات شعر درويش، وقد استطاع من خلال هذه الكثافة في استعمال عناصر الطبيعة أن يربط بينها وبين صراعه مع المرض وانتظاره للموت ربطاً روحياً، حتى أصبحت الطبيعة تعبر عن آلامه اليومية ومعاناته. ومن أهم تلك الألفاظ والتي تكررت في هذا الديوان لفظ البحر.

إذ جاء لفظ البحر في المرتبة الأولى من حيث تكراره في الديوان، ولعل التوظيف المكثف للبحر، أنه "يشكل من الثقافات والأساطير القديمة علامات مميزة، فمن هذا البحر كان ضياع أوليس ومنه جاءت الشعوب التي استوطنت فلسطين الأولى ومن هذا البحر تتابعت الهجرات الاستيطانية اليهودية"[٢]. ويعلق شاكر النابلسي على صورة البحر لدى محمود درويش وأهميته بالنسبة له يعود إلى دور البحر كموقع جغرافي لفلسطين، وأهميته كبعد فني في شعر درويش، بالإضافة إلى الدور الكبير الذي لعبه البحر في التاريخ الفلسطيني والهجرات منها وإليها[٣].

كان يقدم البحر دلالات بسيطة في بدايات درويش الشعرية بوصفه أحد أهم المكونات المميزة لطبيعة فلسطين فنراه يوظف لغايات تصويرية، كما في قصيدة (أغنية الى الريح الشمالية):

"وكسرني الرحيل
وتقاسمتني زرقة البحر البعيد
وخضرة الأرض البعيدة [٤]"

وقد وظفه أيضاً كدلالة على البعد وأداة للقياس حيث يقول في قصيدة (النزول من الكرمل):

أيها الكرمل المتشعب في كل جسمي
"لماذا تحملني كل هذه المسافات

---

[١] أنظر خليل، حلمي، **الكلمة دراسة لغوية ومعجمية**، دار المعرفة الجامعية، مصر،١٩٩٦، ص١٤٣
[٢] بيضون، حيدر توفيق، **محمود درويش شاعر الأرض المحتلة**، ص ٦٧
[٣] انظر: نفسه ، ص٦٨
[٤] درويش،محمود: **حبيبتي تنهض من نومها**، م١،دار العودة ، بيروت، ط١٤، ١٩٩٤، ص٤٣٠

والبحر فاصلة بيننا [١]"

ثم يتخلى البحر عن دلالته الأصلية ويصبح مؤرخاً لأحداث وللوقائع وفواجع، إذ يقول في قصيدة (تأملات سريعة في مدينة قديمة وجميلة على ساحل البحر الأبيض المتوسط):

"يابحر البدايات ،إلى أين تعود

أيها البحر المحاصر

بين اسبانيا وصور

هاهي الأرض تدور

لماذا لاتعود الآن من حيث أتيت؟

آه من ينقذ هذا البحر

دقت ساعة البحر

تراخى البحر؟![٢]"

فالبحر يحمل في المقطع السابق دلالة الموت والمصير المحتوم،التي استمرت في شعره الأخير، وهذا ما نراه في قصيدة (لاعب النرد):

" لا دور لي في المزاح مع البحر

لكني ولدٌ طائشٌ

من هواة التسكعُ في جاذبية ماء

ينادي: تعال إليّ!

ولا دور لي في النجاة من البحر

أنقذني نورس آدمي

رأى الموج يصطادني ويشلُّ يديّ[٣]".

ويقول أيضاً في قصيدة (واقعيون):

"ننسى سيرة النهر، لكي نختصر

الدرب إلى البحر[٤]".

فلفظ البحر في المقطعين السابقين ظلّ رامزاً للموت المحتوم، فدرويش يسقط أي دور له في الوصول لهذا المصير، فقوة البحر كانت مهيمنة على الصورة حيث أصبح درويش مستسلماً له، وحتى في نجاته من الموت مرة هو لا يعطي دوراً لذاته.

---

(١) درويش،محمود: **حصار لمدائح البحر**،م٢،دار العودة، بيروت،ط١، ١٩٩٤،ص١٥٨

(٢)درويش، محمود، **الأعمال الكاملة**،ص٢٦

(٣) درويش، محمود، **الديوان الأخير**، لاعب النرد، ص ٣٨

(٤) درويش، محمود، **الديوان الأخير**، واقعيون، ص١٣٠

ومن أمثلة استعمال عناصر الطبيعة أيضا الحجر وهذا مغاير، لأن الحجر الفلسطيني في شعر درويش كان يشكل حافظة للذاكرة العربية وصورها في النضال العربي الفلسطيني، وذلك لأن الأطفال الفلسطينيون والمقاومون معروفون باسم أطفال الحجارة أو رجال الحجارة ، وهذا بسبب انعدام وسائل الحرب لديهم ، ولذلك لم يجد الفلسطينيون أمامه سوى مقاومة العدو الصهيوني بالحجارة كما في قوله:

"صبرا نزول الروح في الحجر .

وصبرا لا أحد ، صبرا هوية عصرنا حتى الأبد[١]"

أما في قصيدة (نسيتُ لأنساك):

"ونسيتُ، لأنساك، مفتاح بيتي على مقعد في

الحديقة. لا ترجعيه إلي ولا تفتحي الباب. لن

تجدي شبحاً واقفاً في انتظارك. لن تجدي غير

سطر على الباب: صار الفتى حجراً[٢]"

وهنا نرى رمز الحجر جاء مغايراً يدل على الجمود والثبات وفقدان الحياة، فدرويش يقدم رمز الحجر كنتيجة تحول له بعد رحيله عن الدنيا.فالحجر رمز للموت يكتب عليه اسم الراحل فلايبقى من درويش سوى هذا الحجر الذي يحمل اسمه مذكرا بموته. وهذا بدوره يفقد درويش الأحقية الأبدية في الأرض ؛ لأن الحجر لا يحمل الهوية .

ثانياً: الألفاظ الدالة على الظواهر الكونية

وظف درويش العديد من الألفاظ الدالة على الظواهر الكونية في ديوانه الأخير مثل: الأرض، القمر، الهلال ، السماء، الشمس... ومن أمثلة توظيفه القمر الذي يعد رمزاً للجمال والخيال والحلم. وقد عودنا شعراء العرب على أن يتخذوا منه أداة تؤدي عدة أغراض في شعر الغزل، ولكن القمر في شعر محمود درويش كان مختلفاً في أغراضه وفي استعمالاته، "فقد وظفه توظيفاً آخر، فنراه يشخصه ويجعله يتفاعل مع الإنسان ويشاركه أحزانه"[٣]، فيقول:

"كان القمر

كعهده – منذ ولدنا – بارداً

الحزن في جبينه مرقرق

روافداً : روافداً

---

(١) درويش، محمود، **الديوان الأخير**، واقعيون:ص٨٩

(٢) درويش، محمود، **الديوان الأخير**، نسيت لأنساك، ص١٢٨/١٢٩

(٣) أبو مراد، فتحي، **الرمز الفني في شعر محمود درويش**، ص١٧١

قرب سياج قرية

خر حزيناً شارداً [١]"

وفي قصيدة (خائف من القمر):

"خبئيني أتى القمر

ليت مرآتنا حجر[٢]"

يوظف درويش القمر للإحاء بالحالة النفسية التي يعيشها المواطن الفلسطيني من خوف واضطراب وما يواجهه من معاتناة جعلت حياته مليئة بالهموم والمخاوف ، وذلك بسبب العدو المحتل ، فيطلب من محبوبته/ أمه أن تخبئه من القمر ، وهنا يستدعي درويش أحداث ليلة هجوم العدو على قريته البروة ، حيث فر هو وأهله ليلا، وكان القمر ساطعا يكشفهم للعدو ، ولم يجدوا سوى الاختباء في أحراش الزيتون [٣]

أما في قصيدته (المدينة المحتلة)، فقد استخدم درويش القمر رمزاً للعدو الذي يحاول تزييف التاريخ ونزع الصفة العربية عن فلسطين [٤] فيقول:

"أنا قتلت القمر

لأنه قال لي : ..قال ...قال: أمك لاتشبه البرتقال

ولا جذوع الشجر

أمك في القبر

لا في السماء [٥]"

ويظهر في شعر درويش أنه يوظف القمر توظيفا سلبياً ، وقلما وظفه توظيفا ايجابياً، وإن استخدمه بشكله الايجابي فانه يقتصرعلى قمر الطفولة عندما كان القمر صديقاً له كما في قصيدة (خارج من الاسطورة)[٦]:

"كلما مرت على بالي أقمار الطفولة

خلف أسوارك ياسجن المواويل الطويلة

خلف أسوارك، ربيت عصافيري

ونحلي، ونبيذي، وخميلة[١]"

---

[١] درويش، محمود، **الأعمال الكاملة**، ص١١٨

[٢] درويش، محمود، **الأعمال الكاملة**،ص١٢٨

[٣] انظر: أبو مراد، فتحي، **الرمز الفني في شعر محمود درويش**، ص١٧٤/١٧٥

[٤] أنظر: نفسه، ص١٧٥/١٧٦

[٥] درويش، محمود، **احبك أو لا أحبك**،ص٤٣٩

[٦] انظر : أبو مراد فتحي، **الرمز الفني في شعر محمود درويش**، ص١٧١/١٧٢

أما القمر في ديوانه الأخير ما جاء في قصيدة (نسيتُ لأنساك):

"لا أريد

استعادة شيء لأصنع من حجر قمراً .[2]"

وقوله أيضاً في قصيدة (لاعب النرد):

"ومصادفة أن أرى قمراً

شاحباً مثل ليمونة يتحرش بالساهرات [3]".

وقوله أيضاً في قصيدة (على محطة قطار سقط عن الخريطة):

"كلما اغتم المكان أضاءه

قمر نحاسيّ ووسعه. أنا ضيف على نفسي .[4]"

يرفض درويش قمر الطفولة فلا يريده سلاحا مخيفا كما كان ، فالقمر لم يعد مخيفا وإنما أصبح يحمل صفة الكهولة التي يعتريها المرض ، ولا يرى درويش في القمرأملا الا بزواله وتحوله إلى شمس تشعل السماء بنورها.

نجد القمر يحمل حالة من المزج بين الأمل والموت ، فدرويش يندمج معه فمرة نراه يتحدث بلسانه ومرة بلسان الآخر، وهذا بدوره يدل على سيطرة الموت والخوف منه بشكل مباشر دون حضور لمظاهره.

ومن التوظيفات الأخرى للظواهر الكونية الأرض . التي تشكل بالنسبة لدرويش كل شيء حيث يقول عنها" أنا لا أكون إلا في الأرض وكل وجود لي خارج الأرض إنما هو ضياع وتيه نهائي، لتكن الأرض داخلي تكتبني وأكتبها ، فلا وجود لذات الشاعر إلا داخل أرضه الممتدة بامتداد شعره فعلاقة درويش بالأرض هي علاقة الروح بالجسد" ومن أوجه توظيفها قول درويش:

"لا أرض تحتي كي أموت كما أشاء ولا سماء .

ولا الأمام ولا الوراء.[5]"

أما ما نجده في قصيدة (تلال مقدسة):

"أرض على طرف الكون ملغومة

كرة تتدحرج في الملعب النووي[6]."

---

[1] درويش، محمود، **الديوان**، آخر الليل،ص١٧٥

[2] درويش، محمود،**نسيت لأنساك**،ص١٢٨

[3] درويش،محمود،**لاعب النرد**،ص٣٧

[4] درويش،محمود،**على محطة القطار سقط عن الخريطة**،ص٣٣

[5] درويش، محمود، **الأعمال الكاملة**، ص ٦٩

[6] درويش، محمود، **الديوان الأخير**، تلال مقدسة، ص١٣٩

وقوله أيضاً في قصيدة (ههنا، الآن، وهنا الآن):

"نحن أبناء الهواء الساخن – البارد
والماء، وأبناء الثرى والنار والضوء
وأرض النزوات البشرية[١]".

فنرى دلالتها أختلفت وتوسعت في هذا الديوان، حيث أصبحت ترمز للدنيا كلها، ولعل السبب في هذا التوظيف يعود للواقع . إذ أصبح متماشياً مع حالة درويش الصحية التي تمثل الخروج النهائي من الدنيا وليس الخروج جزئياً كما كان من الوطن فقط.

ومن أمثلة توظيف درويش للظواهر الكونية أيضاً السماء يقول:

قوله في قصيدة (ههنا، الآن، وهنا الآن):

"الآن بين الأمس والغد تغسل امرأة
زجاج البيت. لا تنسى ولا تتذكر
الآن السماء نظيفة[٢]".

كان لفظ السماء رمزاً للحياة واتساعها عند درويش، إذ كانت تشكل فسحة من الأمل لدى الإنسان الفلسطيني في شعره، ونراها في المقطع السابق تحمل دلالة واقعية بأن الحقيقة ثابتة واضحة لا يمكن أن يغطيها شيء. فدرويش يقف الآن مستسلماً لا يقوى على حجب حقيقة مصيره.

ثالثاً: الألفاظ الدالة على الأوقات والأزمنة

ضم هذا الحقل العديد من الكلمات الدالة على مختلف الأوقات والأزمنة مثل: الفجر، الليل، الخريف، الغروب، الربيع، الشتاء، الصيف، الآن... وقد تكرر استعمال لفظي الخريف والليل في الديوان مقارنة مع باقي الألفاظ ومن أمثلة توظيف لفظ الخريف قول درويش في قصيدة (الخوف):

"للخوف رائحة القرنفل في الطريق من الربيع
إلى الخريف[٣]".

وقوله أيضاً في قصيدة (لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي):

"خذيني إلى اللامكان المعدّ
لأمثالنا الضالعين بتأويل ذاكرة الغيم

(١) درويش، محمود، **الديوان الأخير**، ههنا، الآن، وهنا الآن، ص١٤
(٢) درويش، محمود، **الديوان الأخير**، ههنا، الآن، وهنا الآن، ص ١٦
(٣) درويش، محمود، **الديوان الأخير**، الخوف، ص ٩٤

بين الربيع وبين الخريف[١]"

وقوله أيضاً في قصيدة (مسافر):

"مشيت ما يكفي لأعرف أين يبتديء الخريف[٢]"

وما قاله أيضاً في قصيدة (كلمات):

"يقول الشاعر: الرحلة في هذا الخريف

ابتدأت. والأرض عطشى[٣]."

جاءت دلالة لفظ الخريف واحدة في المقاطع السابقة إذ رمزت إلى نهاية حياة درويش واقتراب موته. فهو يؤكد على واقعية المشهد من خلال استخدامه لهذا الرمز بمدلوله الذي يمثل فصلاً نهائياً في الطبيعة، حيث تسقط فيه الأوراق بعد رحلة امتدت مراحل عدة. فشكل درويش الشجرة التي بدأت في الربيع وشارفت أوراقها على السقوط في الخريف.

وقد وظف درويش لفظ الليل في مقاطع عدة ومنها قوله في قصيدة (ما أسرع الليل):

"أما أنا فأقول:

الليل ملتبسٌ

فمرةً هو أنثى تشتهي ذكراً

ومرةً هو موتٌ جامحٌ شرسٌ

ومرةً هو حلمٌ ناعمٌ سلس[٤]".

يصرح درويش بدلالة لفظة الليل، فهو يتخذ عدة أشكال فمرةً هو دليل غريزة البقاء والأمل ومرة هو يستسلم فهو موت شرس ومرة أخرى يراه هادئاً، وهذا التطور واضح للفظة الليل التي شكلت في الماضي عند درويش رمزاً للأحداث الدامية في وطنه.

وظف أيضا لفظة الفجر في عدة مقاطع منها قوله في قصيدة (ههنا، الآن، ههنا الآن):

"نتلو كلمات الشكر في الليل وفي الفجر

فقد يسمعنا الغيب، ويوحي

لفتى منا بسطر من الأبدية[٥]"

وقوله أيضاً في قصيدة (عينان):

"عينان تائهتان في الألوان. خضراوان قبل

---

[١] درويش، محمود، **الديوان الأخير**، لا أريد لهذه القصيدة ان تنتهي، ص ٧٣
[٢] درويش، محمود، **الديوان الأخير**، مسافر، ص ١٢٥
[٣] درويش، محمود، **الديوان الأخير**، كلمات، ص ١٥٤
[٤] درويش، محمود، **الديوان الأخير**، ما أسرع الليل، ص ٩١
[٥] درويش، محمود، **الديوان الأخير**، ههنا، الآن، ههنا الآن، ص ١٦

العشب، زرقاوان قبل الفجر[١]"

وقوله أيضاً في قصيدة (لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي):

"لولا هبوب الفراشات في فجر غمّازتيك
لصدّقت أني أناديك باسمك
ليس المكان البعيد هو اللامكان
وأنت تقولين:
"لا تسكن اسمك"
"لا تهجر اسمك"[٢]"

يستمر درويش في التعامل مع اللفظة بصفاتها الحقيقية، فالفجر يمتلك بداية النهار، وما يحمل من أمل للناس بولادة يوم جديد، وهذا ما نراه لديه، حيث وظف الفجر رامزاً لأمل قد يأتي،والفجر يحمل ولادة نهار جديد، وهذايعطي درويش فسحة، ينسى فيها مرضه الحاضر وموته المستقبل، فالموت لديه يأتي ليلا، وهنا يتعامل درويش مع الواقع بعين إنسان بسيط لا بعين شاعر متجاوز للحدود .

رابعاً: الألفاظ الدالة على الحيوان

يشمل هذا الحقل العديد من الكلمات الدالة على مختلف الحيوانات الأليفة منها والمتوحشة، إضافة إلى بعض أنواع الطيور والحشرات. ومن بين هذه الحيوانات الحمام حيث" تعد المفرده حمامه ومشتقاتها من أكثر المفردات الشعرية تكرارا في قاموس الشاعر على امتداد مراحله . ويلاحظ أنها ترد في السياقات الشعرية المختلفة لأداء معان أساسية في تجربة الشاعر، أهمها : الحب ، والسلام، والحزن."[٣] وظفه درويش في قصيدة (ههنا، الآن، ههنا الآن):

"ما زلنا هنا
نبني من الأنقاض
أبراج حمام قمرية[٤]"

احتفظ لفظ الحمام في هذا الديوان بدلالته الثابته عند درويش فهو رمز للسلام ونراه في هذا المقطع يعطي أملاً بالسلام مع احتفاظه بدلالة الحزن نتيجة المأساة التي يعيشها الشعب الفلسطيني. ويوظف لفظ الطيور في قصيدة (لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي) فيقول:

---

(١) درويش، محمود، **الديوان الأخير**، عينان، ص ٢٠
(٢) درويش، محمود، **الديوان الأخير**، لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي، ص ٦٨
(٣) أبو خضرة، سعيد، تطور **الدلالات اللغوية في شعر محمود درويش**، ص٥٩
(٤) درويش، محمود، **الديوان الأخير**، ههنا، الآن، ههنا الآن، ص ١٤/١٣

"سوف أرضى بحظ الطيور وحرية
الريح. قلبي الجريح هو الكون.
والكون قلبي الفسيح.[1]"

فالطيور حاضرة في المقطع السابق بما تحمله من حظ في الرزق وحرية دون حضور للعقل وهذا خيار درويش بالاستسلام لما هو فيه دون تفكير. فيشكل الطير مثلاً يصور درويش وحالته الأخيرة التي هي الاستسلام والانقياد.

وقد وردت العديد من الألفاظ الدالة على الحيوان كالفرس و الذئب و الكلب و الكناري، الغزالة و النورس و الطواويس و القبرة و السنونو و الغراب... وقد أخذت معناها الحقيقي، ويرى الباحث أن السبب وراء التكثيف في توظيف هذه الألفاظ مرده إلى ما تحمله هذه الحيوانات من صفة التلاشي بعد الموت، وكأن درويش يمني النفس أن تتصف بصفاتها فتحمل النهاية ذاتها بعد موته، التي تحملها تلك الحيوانات فلا وجود للقيامة بعدها.

خامساً: الألفاظ الدالة على المرأة

لقد مزج درويش في شعره بين المرأة الحبيبة بما تتمثل به من عاطفة وما يحملها لها من شوق وبين أرضه بشوقه وحنينه لها. مما أنتج ثنائية خاصة بين شخصية المرأة المحبوبة وبين الأرض المحبوبة، وجاء المشترك بينهما ، الفقدان للوطن وللمرأة في حياته، حيث يقول :

وطني ليس حقيبة
"وأنا لست مسافر
إنني العاشق والأرض حبيبه [2]"

وقوله أيضا :

"أحن إلى خبز أمي
وقهوة أمي
ولمسة أمي
وتكبر في الطفولة
يوماً على صدر يومي [3]"

ويقول أيضا :

"وكيف حال أختنا

---

[1] درويش، محمود، **الديوان الأخير**، ههنا، الآن، ههنا الآن، ص ٨١
[2] حيدر بيضون: **محمود درويش شاعر الارض المحتله**، ص١١
[3] درويش،محمود: درويش، محمود، **الأعمال الكاملة**،ص٥٥١

هل كبرت ...وجاءها خطاب

وقال أيضا :

وكيف حال جدتي

ألم تزل كعهدها تعقد عند الباب

تدعو لنا

بالخير والشباب.... والثواب[١]"

ويقول أيضا:

"تركت الحبيبة لم أنسها

تركت ...

احب البلاد التي سأحب

أحب النساء اللاتي أحب

ولكن غصناً من السرو في الكرمل الملتهب

يعادل كل حضور النساء

وكل العواصم [٢]"

أما في ديوانه نرى المرأة بصورة مغايرة، فنجد درويش في قصيدة (لن أبدل أوتار جيتارتي) يقول:

"المكان على حاله، شجرٌ ناقصٌ. شجرٌ

زائدٌ. والسماء تنقّحها غيمةٌ. وهنا حجرٌ

أخضرٌ. وهناك حمامٌ يحط على

كتف أمرأة تتأمل ...مرآتها شاردة[٣]".

في هذا المقطع يمزج درويش بين صورة المرأة وصورة الأرض، حيث تتحول القصيدة إلى ومضة حلم يتميز فيه الحب بالخلود والبقاء.فالمرأة رمز للخصب يعطي المكان كل معان العطاء وهذا ما يضهر في رسم درويش للوحة من غيم وحجر أخضر الحمام المكان . كما في قوله أيضاً في قصيدة (قمر قديم):

"قمر قديم في يد امرأة. فلا ذكرى

بلا قمر[٤]

---

(١) نفسه،ص٣٧

(٢) درويش،محمود: درويش، محمود، **الأعمال الكاملة**،ص٣٧

(٣) درويش، محمود، **الديوان الأخير**، لن أبدل أوتار جيتارتي، ص ١٣٢

(٤) درويش، محمود، **الديوان الأخير**، قمر قديم، ص ١٠٣

أما في قصيدة (لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي) يقول:

ليس المكان هو الفخ

ما دمت تبتسمين ولا تأبهين

بطول الطريق ...خذيني كما تشتهين

يداً بيد، أو صدىً للصدى، أو سدى.[١] "

وهنا يوظف درويش ضمير المخاطبة ليس للدلالة على امرأة بل ليرمز للحياة، فهو يطلب منها أن تأخذه إلى مصيره الذي تريده. ويرى الباحث أن هذا الاستسلام لا يحمل الإيمان، وذلك من خلال لفظة الشهوة التي لايمكن حضورها تزامنا مع العقل والمنطق، فدرويش يحّمل الحياة حب الموت بشهوة لا تحمل أي فلسفة، فهو لايرى لموته سببا.

وفي قصيدة (لاعب النرد) يقول درويش:

"ولدت إلى جانب البئر

والشجرات الثلاث الوحيدات كالراهبات

ولدت بلا زفة وبلا قابلة[٢]"

ويقول أيضاً:

"كان يمكن أن لا يكون أبي

قد تزوج أمي مصادفةً

أو أكون مثل أختي التي صرخت ثم ماتت

ولم تنتبه

إلى أنها ولدت ساعةً واحدة

ولم تعرف الوالدة ...[٣]"

وظف درويش الألفاظ (الشجرات و الراهبات و قابلة و أمي و أختي و الوالدة) وجميعها دالة على المرأة في معناها الحقيقي فهو يرمز بالشجرات إلى أخواته، ولكن السياق الذي وردت فيه هذه الألفاظ يعطيها معنى مختلف عن ما هو متعارف عليه، فعادة ترمز المرأة إلى الحياة والاستمرارية والخصب والعطاء، ولكن درويش هنا يجردها من هذا الدور فقد أعطى أخواته وصف الراهبات اللواتي يعتكفن للعبادة ويمتنعن عن الزواج، ونفى أيضاً وجود قابلة ساعة ولادته، فمن المعروف أن لها دوراً أساسياً في مساعدة الأم والوليد على البقاء. وفي المقطع الثاني نفى أن يكون هو موجوداً لولا وجود أبيه وزواجه من أمه، فالأم وحدها غير قادرة على إيجاده،

[١] درويش، محمود، **الديوان الأخير**، لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص ٧٤

[٢] درويش، محمود، **الديوان الأخير**، لاعب النرد، ص ٣٦

[٣] درويش، محمود، **الديوان الأخير**، لاعب النرد، ص ٣٧

وعندما اعتبر نفسه موجوداً أفترض أنه لو كان مثل أخته التي ماتت ساعة ولادتها وفي ذلك أعطى احتمالاً لعدم وجوده في الحياة، وعليه فالمرأة ذكورية الحضور لا تحمل الخصب وهذا ما يمثله حضورالأب الذكر المستمر في الحياة دون خصب، فالمرأة الأم والدة فقط تؤدي دورا لا يعطي التجذر والأحقية في المكان ، كذلك نرى الأخوات دون خصب، لأن الراهبات يملكن صفة الزهد الذي لاينظر للمكان بأحقية التواجد ، والقابلة الشاهدة على نسب الولادة تختفي أيضا . فالمرأة الأخت والأم والجدة القابلة لم تعد تعطي درويش صفات الأمل في البقاء وإنما أصبحت عقيم تحمل صفات الأب غير المكتثر بآلام الولادة، وهذا بدوره يشكل محاولة لدرويش يبحث من خلالها الهروب من الحياة دون مواجهة للمرض والموت فيوظف تلك الألفاظ سعياً منه لندب حظه السيء في استمراره في الحياة حتى وصوله إلى الموت المحقق

الخلاصة

لعل أبرز ما يجدر الإشارة إليه في نهاية هذا الفصل، هو أن قصائد الديوان الأخير لمحمود درويش بُنيت على ثنائية الحياة والموت، والصراع مع المرض ثم الاستسلام له مع غلبة الموت؛ لأن درويش عبر عن تجربته الخاصة التي فرضت عليه تراكيب لغوية خاصة تنسجم مع هذه التجربة، لذا نجد في ديوانه مجموعة من الظواهر والتراكيب لها دلالات معينة كانت كلها منبثقة عن تجربته الخاصة.

وفيما يخص المستوى التركيبي يلحظ كثرة توظيفه للأسماء والجمل الاسمية على اعتبار الحالة التي كان يمر بها، مع توظيفه للأساليب الإنشائية والطلبية والجملة الفعلية بطرق مختلفة حاول من خلالها الاختلاف عن الدور الذي تقوم به تلك الأساليب، فنراه في الأمر مثلاً ضعيفاً وهو الآمر. وهذا يؤكد سيطرة الحالة الخاصة بدرويش على أساليبه وطرق استخدامها.

وعلى المستوى الدلالي نلحظ أن درويش وظف رموزاً أساسية وهي (البحر و القمر و المرأة)، والتي تجتمع معاً متفقة على إظهار الصورة الخاصة به. ويظهر أنه تعامل مع رموزه في الديوان بواقعية دون الخروج بها إلى رؤية مختلفة، فتماشت مع واقعية الموت والنهاية الثابتة للحياة.

ويمكن القول: أن جمالية هذه الرموز تكمن في أن درويش نقلها من وظيفتها المتعارف عليها حتى في دواوينه السابقة إلى أخرى.

ولعل الخصائص السابقة في الخطاب الشعري لدرويش تبعد عنه صفة تقديمه لحالته المرضية وانتظاره الموت، بل جعلت خطابه ذا مقومات جمالية متميزة، وهذا يثبت اهتمامه بالأدب رغم ما كان يعانيه.

الخاتمة

تخلص خاتمة الرسالة إلى أن شعر محمود درويش فيه من الزخم و التنوع ما يغري الباحثين ببحثِهِ،والغوص فيه

ولعل شعر محمود درويش في ديوانه (لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي) على وجه التحديد لا يزال بكراً لم تلامسه بعد أيادي الباحثين، بالرغم من أنه لم يقصر في الوصول إلى ما وصل إليه نضيره من شعره المتقدم، من قوةِ الّلغة وجمالها، وغناء صورِه وتعددها، لا سيما كثرة الرموز وكثافتها .

توصلت الرسالة ، بعد تناولها بالدراسة لقصائد الديوان، من خلال المنهج الأسلوبي مع بعض إجراءات المنهج الجمالي، تحريا للموضوعية في الطرح،إلى مجموعة من النتائج هي حصيلُة التساؤلات التي شكلت الدافع لخوض هذا الموضوع ،ولعل من أبرزها ما يلي :

١- إن نظرة محمود درويش للجمال نظرة متميزة، فهو يتعامل مع كل الكون بصفاته الجمالية، وأما من حيث الجمال الأدبي، فقد كان للظاهرة الجمالية أثرها الواضح على إبداعه.
٢- يمارس الرمز لدى درويش دوراً جماليا،إلى جانب دلالاته الباطنية ، فخطاب درويش يمثل تجربة في الكتابة و الإبداع.
٣- ظهر التناص في الديوان دون تكلف، واستطاعت الرموز والنصوص والإحالات التي اتكأ عليها أن تندمج مع التجربة الجديدة، وتعطي دلالة جديدة ، مع الصلة بالدلالة الثابتة للتناص الموظف.
٤- تجاوز درويش الحدود الشكلية للتضاد القائم ، حيث شحنها بطاقات تعبيرية قادرة على إنتاج الصور والمعاني .
٥- جاءت التراكيب اللغوية في الديوان متنوعة بين الجمل الاسمية والفعلية ، وإن غلبت عليها الجمل الاسمية بمختلف أنماطها التي دلت على ما سعى إليه محمود درويش من الثبات والخلود في الدنيا.
٦- جاءت الجمل الفعلية في معظمها للإخبارعن ألم الشاعر وتجدد معاناته في انتظاره للموت.
٧- أدى الاستفهام في قصيدة الديوان دوراً كبيراً في تحديد الدلالة وفي إبرازالتساؤل والحيرة التي تشغل نفس الشاعر إزاء مستقبله بعد الموت من جهة أخرى .
٨- ساهمت الأساليب الإنشائية التي وظفها درويش، في إنتاج الدلالة المقصودة كالأمر الذي غلب عليه الرجاء والدعاء .

٩- جاءت الألفاظ الدالة على الطبيعة في المرتبة الأولى ، وهو ما يبرز ميل درويش للبقاء والاستمرارية في حياته، فجاءت صورها حزينة تحمل مافيه من ألم وحزن.

١٠- جاءت الألفاظ الدالة على الزمان تجسد إحساس الشاعر بتساوي الأوقات بعضها مع بعض حيث أصبح درويش لا يكترث للوقت ولا بتفاصيله وذلك بسبب انتظاره للموت الذي يتربص به.

١١- إن توظيف الرمز عند محمود درويش لا يعد قصورا في اللّغة الوضعية عنده،ولا يشكل حاجزا بينه وبين المتلّقي، بل زاد خطابه ثراء وجمالا،كما أن لغته سلسة. فجمالية تلك الرموز تكمن في نقلها من وظيفتها الأصلية إلى وظيفة أخرى مغايرة.

وآخراً، وبعدما حاولت جهدي للوصول إلى ما وّفقني الله إليه من نتائج، لا أزعم أني استحدثت جديداً، فباب البحث لا يغلق وماعملي إلا حلقة تضاف إلى بقية الجهود الساعية إلى خدمة هذا الأدب، إضافة الى أن ديوان محمود درويش لا يزال في حاجة إلى دراسات كثيرة.

قائمة المصادر والمراجع

أولا: المصادر

١. القرآن الكريم

٢. درويش، محمود، **لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي**، رياض الريس للكتب والنشر، ط١، ٢٠٠٩.

ثانيا: المراجع

١. ابراهيم، أنيس، **دلالة الالفاظ**، مكتبة الأنجلو، مصر، ١٩٩٧.

٢. ابن سيده، **المخصص**،السفر الثالث،مادة (وقع)، دار الفكر،بيروت ، ١٩٧٨.

٣. أبو حميدة، محمد، **الخطاب الشعري عند محمود درويش**، دراسة أسلوبية، ص٣٦١

٤. أبو خضرة، سعيد، **تطور الدلالات اللغوية في شعر محمود درويش**، دراسة أدبية ، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت،٢٠٠١.

٥. أبو مراد، فتحي، **الرمز الفني في شعر محمود درويش**، منشورات وزارة الثقافة، الاردن،٢٠٠٤.

٦. أحمد، محمد، **الرمز والرمزية في الشعر العربي المعاصر**، دار المعارف، ط٢، ١٩٧٨.

٧. إسماعيل، عز الدين، **الأسس الجمالية في النقد العربي**، دارالفكرالعربي، القاهرة، ١٩٩٢.

٨. اسماعيل، عز الدين، **الشعر العربي المعاصر**، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٦٧.

٩. الاسمر، راجي، **علوم البلاغة دار الجيل**، بيروت ، (د.ط).

١٠. أمين، أحمد، **النقد الأدبي**، ج ١، دار الكتاب العربي، بيروت، ط٤، ١٩٦٧

١١. البرقوقي، عبد الرحمن، **شرح ديوان المتنبي**، ج٤، دار الكتاب العرب، بيروت،١٩٨٦.

١٢. بن جني،أبو الفتح عثمان الموصلي، الخصائص، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط٤، ٢٠١٠.

١٣. البهبيتي، نجيب، **تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري**، ط ٤، ١٩٧٠.

١٤. بيضون، حيدر، **محمود درويش شاعر الارض المحتله**، دار الكتب العلمية ، بيروت، ١٩٩١.

١٥. تليمة، عبد المنعم، **مدخل إلى علم الجمال الأدبي**، دارالّثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٧٨.

١٦. توفيق، عباس، **نقد الشعرالعربي الحديث في العراق**، دار الرسالة، بغداد، ١٩٧٨

١٧. الجزار، محمد، **الخطاب الشعري عند محمود درويش فكري**، ايتراك للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠١.

١٨. الجندي، درويش، **الرمزية في الأدب العربي**، دار نهضة، مصر للطباعة، ١٩٥٧.

١٩. حسان، تمام، **اللغة العربية معناها ومبناها**، الهيئة الصرية العامه للكتاب، القاهرة، مصر، ط٢، ١٩٧٩.

٢٠. حسن، عباس، **النحو الوافي**، ج١، دار المعارف، مصر، ط ١٢ ، (د.ت) ج ١

٢١. حمدان، أمية، **الرمزية والرومانتيكية في الشعر اللبناني**، دار الرشيد للنشر، بيروت، ١٩٨١.

٢٢. حمود، عبد الحليم، **درويش محمود حناجر تلتقي لتكتمل الصّرخة**، دار البحار، بيروت،٢٠٠٩.

٢٣. الخطيب، يوسف، **ديوان الوطن المحتل (المقدمة)**، دار فلسطين، ١٩٦٨.

٢٤. خليل، حلمي، **الكلمة دراسة لغوية ومعجمية**، دار المعرفة الجامعية، مصر،١٩٩٦.

٢٥. داوود، أماني، **الاسلوبية والصوفية**، دراسة في شعر الحسين بن منصور الحلا ج- دارمجدلاوي، عمان، الأردن،٢٠٠٢.

٢٦. درويش، محمود، **الأعمال الكاملة**،ج٢، دار الثقافة، لندن،٢٠١٢

٢٧. درويش، محمود، **اوراق الزيتون**، دار العودة، بيروت،ط١١، ١٩٩٣

٢٨. درويش، **محمود، شيء عن الوطن**، دار العودة، رياض الريس للكتب والنشر. ١٩٧١

٢٩. درويش، محمود، **المختلف الحقيقي دراسات وشهادات**، مجموعة من الكتّاب، دار الشروق ، الأردن ، ١٩٩٩.

٣٠. الدسوقي، محمد، **البنية اللغوية في النص الشعري**، العلم والايمان للنشر، ٢٠٠٩

٣١. الراجحي، عبده، **التطبيق النحوي**، دار النهضة العربية، لبنان، ٢٠٠٤.

٣٢. رتاض، عبد الملك، **النص الأدبي من أين؟ وإلى أين؟**، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر،١٩٨٣

٣٣. رمضان، كريب، **بذورالاتجاه الجمالي في النقد العربي القديم**، دارالغرب للنشر، وهران،٢٠٠٤.

٣٤. الزعبي، أحمد، **التناص نظرياً وتطبيقياً**، مكتبة الكتاني، إربد، الأردن، ١٩٩٥.

٣٥. السجلماسي، أبو محمد، **المترع البديع في تجنيس أساليب البديع**، تح علال الغازي،مكتبة المعارف الرباط ١٩٨٠.

٣٦. السكاكي، **مفتاح العلوم**، ضبطه وكتب هوامشه وعلق عليه نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط٢، ١٤٠٨ه،١٩٨٧

٣٧. السوافيري، كامل، **الاتجاهات الفنية في الشعر الفلسطيني المعاصر**، مكتبة أنجلو المصرية، القاهرة،١٩٧٣.

٣٨. شاهين، محمد، **الأدب والأسطورة**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان ، ١٩٩٦.

٣٩. الطرابلسي، محمد، **خصائص الاسلوب في الشوقيات**، منشورات الجامعة التونسية،١٩٨١

٤٠. عبد الشافي، مصطفى، **شرح ديوان امرؤ القيس**، دار الكتب العلمية، ط٥، ج١، ٢٠٠٤.

٤١. عبد المطلب، محمد، **اللغة وبناء الشعر**، حماسة دار غريب للنشر، مصر، ط١، ٢٠٠١.

٤٢. عبد المنعم، محمد، **النقد العربي الحديث ومذاهبه**، مكتبة الكّليات الأزهرية، القاهرة، ١٩٧٥

٤٣. عبده، مصطفى، **المدخل إلى فلسفة الجمال**، محاور نقدية وتحليلية وتأصيلية، مكتبة مدبولي، القاهرة،ط٢,١٩٩٩.

٤٤. العسكر، أبو هلال، **الصناعتين**، تحقيق: مفيد قميحة، ط٢، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٤.

٤٥. العشري، علي، **عن بناء القصيدة العربية الحديثة**، ط٢، مكتبة ابن سينا،٢٠٠٤.

٤٦. عطية، عبد الهادي، **ملامح التجديد في موسيقى الشعر العربي**، د ط ، بستان المعرفة، جامعة الإسكندرية ،٢٠٠٢، ص٩٢.

٤٧. عياشي، منذر، **الكتابة الثانية وفاتحة المتعة**، المركز الثقافي العربي، ط١,١٩٩٨.

٤٨. عيسى،فوزي سعد ،**العروض العربي ومحاولات التطور والتجديد فيه**، ، دار المعرفة الجامعية ، جامعة الإسكندرية ،١٩٩٨م.

٤٩. غر كان، رحمان، **مقومات عمود الشعر الأسلوبية في النظرية والتطبيق**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، .(دت).

٥٠. غنيمي، محمد، **النقد الأدبي الحديث**، دار الثقافة، بيروت، ١٩٧٣

٥١. فارس، أحمد، **معجم مقاييس اللغة**،ج٢، أبو الحسن، تحقيق عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، ط ، ١٩٩١، ص٨٨.

٥٢. القرطاجني، حارم، **منهاج البلغاء و سراج الأدباء**، تح/ الخوجة، محمد الحبيب ، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ١٩٨٦.

٥٣. القيرواني، ابن رشيق، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، تحقيق محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط٥،١٩٨١.

٥٤. مجاهد، عبد الكريم، **علم اللسان العربي**، دار أسامة للنشر، الأردن ،٢٠٠٥.

٥٥. محمد، علي، **الحس الجمالي وتاريخ التذوق الفني عبرالعصور**، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ٢٠٠٥.

٥٦. محمد، ناصر، **الشعر الجزائري الحديث**، دار الغرب، بيروت، ١٩٨٥.

٥٧. مختار، أحمد، **علم الدلالة**، منشورات عالم الكتب، القاهرة، ط ٥، ٢٠٠٦.

٥٨. مراشدة، عبد الباسط: **التناص في الشعر العربي الحديث- السياب ودنقل ودرويش أنموذجاً**، ط١، دار ورد للنشر والتوزيع، ٢٠٠٤.

٥٩. مرزوق، حلمي، **النقد والدراسة الأدبية**، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٢

٦٠. المرعشلي، **محمد القاموس المحيط**، الفيروزآبادي، دار إحياء التراث العربي ،بيروت ،ج ٢،ط ١، ١٩٩٧

٦١. مكرم، محمد، **لسان العرب**، ابن منظور الإفريقي المصري، دارصادر، بيروت، ط ١، ج٥.

٦٢. ناصف، مصطفى، **الصورة الأدبية**، دارالأندلس للطباعة والنشر، لبنان، ط٣,١٩٨٣.

٦٣. ناظم، حسن، **البنى الاسلوبية**، المركز الثقافي العربي، لبنان، (د.ط)، ٢٠٠٢

٦٤. نصر، عاطف، **الرمزالشعري عند الصوفية**، دار الأندلس، لبنان، ط١، ١٩٨٢.

٦٥. النقاش، رجاء، **محمود درويش شاعر الأرض المحتلة**، ط٢، دار الهلال، القاهرة،١٩٧١

٦٦. الورقي، السعيد، **لغة الشعر الحديث**، دار النهضة للطباعة، بيروت،١٩٨٤.

ثالثا: الرسائل الجامعية:

١. الحيصة، محمد، **البناء الفني في شعر عمر أبو ريشة** ، "رسالة ماجستير" ، تخصص لغة عربية وآدابها ، كلية الآداب والعلوم ، جامعة الشّرق الأوسط ، ٢٠١١

٢. يعيش، محمد، **شعرية الخطاب الصوفي،** كلية الآداب والعلوم الإنسانية ،سايس فاس، سلسلة (رسائل٢٠٠٣ / وأطروحات) رقم ١ .

رابعا: الدوريات

١. مغربي، فاروق ، **"الأسس النقدية في كتاب الشعر العربي المعاصر**: قضياه ومظاهره الفنية للدكتور عز الدّين اسماعيل"، مجلة الدراسات في اللغة العربية القديمة ،ع٠٧ ،٢٠١١ ،ص ١١٩.

٢. أبو حمادة، عاطف ،**" البنية الإيقاعية في جدارية محمود درويش"** ، مجلة جامعة القدس المفتوحة للأبحاث والدّراسات "، ع ٢٥ ، ٢٠١١.

٣. بزيع، شوقي، **عندما لا يضع محمود درويش لمساته الاخيرة على ديوانه،** جريدة الحياة

٤. الجزّار، محمد، **لسانيات الاختلاف** ، كتابات نقدية شهرية ،ع ٤٣ ، الهيئة العامة لقصور الثقافية ، القاهرة ، ١٩٩٥.

٥. حسين، جمعه، **جمالية الخبر والإنشاء،** منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،٢٠٠٥.

٦. حمزه، حسين، **محمود درويش ظلال المعنى وحرير الكلام،** موسوعة أبحاث ودراسات في الأدب الفلسطيني الحديث: الأدب المحلي، اعداد وتحرير ياسين كتاني. ط.١، ج.١. باقة الغربية: مجمع القاسمي للغة العربية وآدابها، ٢٠١١.

٧. الذاودي، محمود، **الدلالات الميتافيزيقية للرموز الّثقافية،** مجّلة عالم الفكر، المجلد الخامس والعشرون، العدد الثالث، ١٩٩٧.

٨. رحاحلة، زهير، **تجليات التناص في ديوان محمود درويش الأخير**، دراسات، العلوم الإنسانية والاجتماعية، مجلد ٤٢، العدد ٢، ٢٠١٥

٩. صالح، عالية، **محمود درويش** ،مجلة جامعة دمشق، مجلد ٢٦، العدد ٣ و٤، ٢٠١٠.

١٠. عبد الحميد، شاكر، **التفضيل الجمالي،** دراسة في سيكولوجية التذوق الفني، سلسلةعالم المعرفة، مطابع الوطن، الكويت، ٢٠٠١، ص١٧.

خامسا: المراجع المترجمة:

١. تودوروف، نزفيتان، **نقد النقد**. ترجمة: سامي سويدان، مركز الإنماء القومي، بيروت، ط١، ١٩٨٦.

٢. ستيفن، أولمان، **الاسلوبية وعلم الدلالة**، ترجمة وتعليق: محي الدين محسب، دار الهدى للنشر والتوزيع، ٢٠٠١.

٣. فيليب، تيغيم، **المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا**، ترجمة: فريد انطونيوس، منشوارت عوايدات، بيروت،١٩٧٥

المواقع الإلكترونية:

١. darwishfoundation.org/arabic.php

٢. http://www.mahmoddarwish.com/

٣. www.wikipedia.com

٤. www.el-moustapha.com

٥. (www.zizvalley.com)

٦. (www.medaratkurd.com)

Abstract

Aesthetics of Symbolism in Mahmoud Darwish's Last Diwan

(I don't want for this poem to end)

By: Ahmed Abdel Hafiz Daoud Saleh

Supervision: Prof. Abdel Basset Mrashidh

This study focuses on symbolism, and its effect on poem construct in Mahmoud Darwish's last Diwan (I don't want for this poem to end). He is a prominent figure in modern/ contemporary arab poetry, whose name is associated with poetry of resistance and battle. He incorporated his own memory with the general (public) memory, and combined his inner and collective feelings. In his latest works, he was one of the poets that greatly listened to his own inner voice and thoughts. In this thesis, the researcher tried to reinterpret this Diwan, based on inferences embedded in its linguistic structure. This goal was achieved by analyzing various nominal and verbal sentences, as well as imperative and thematic senstences such as instructive, query, and forbidding sentences.

The last chapter in this thesis looks at inferences of the most important vocabulary mentioned in the Diwan, followed by their contextual inferences. This thesis adopted a methodological paradigm, which fits this kind of research proposition, and follows an aesthetic historical paradigm procedure. Rather than focusing on the theoritical side of this topic, the researcher emphasized its pragmatic and practaical importance to highlight the aesthetics of symbolism. This thesis includes three main chapters and a conclusion, followed with biblography and references.